EROS, DEMONIO MEDIADOR

El juego de las máscaras en el *Banquete* de Platón

GIOVANNI REALE

Herder

Giovanni Reale

EROS,
DEMONIO MEDIADOR

El juego de las máscaras en el *Banquete* de Platón

Traducción de
Rosa Rius y Pere Salvat

Herder

Título original: Eros dèmone mediatore. Il gioco delle maschere nel *Simposio* di Platone
Traducción: Rosa Rius y Pere Salvat
Diseño de la cubierta: Claudio Bado y Mónica Bazán

ISBN: 84-254-2354-6

Imprenta: REINBOOK
Depósito legal: B - 39.849 - 2004
Printed in Spain – Impreso en España

Herder
www.herdereditorial.com

ÍNDICE

PREFACIO 17
NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN 23

I. ALGUNAS OBSERVACIONES DE CARÁCTER INTRODUCTORIO 25

Reflexiones de Nietzsche sobre las relaciones entre lo profundo y la máscara 27
El juego dramatúrgico de las «máscaras que pasan» en el *Banquete* platónico 30
El discurso de Aristófanes y los mensajes disfrazados de las «doctrinas no escritas» platónicas comunicadas mediante la máscara de la Musa de la comedia 35
La revelación de la naturaleza del Eros que Platón realiza con un perfecto juego entrecruzado de las tres máscaras de Sócrates, Diótima de Mantinea y Agatón 37
La máscara de Alcibíades ebrio para la revelación de la naturaleza del verdadero amante 39
Los siete mensajes revolucionarios para la cultura helénica del siglo IV que Platón presenta en el *Banquete* 40

II. El preludio del *Banquete*. Un primer mensaje cifrado de particular importancia 43

Cómo se deben afrontar e interpretar las aparentes rarezas que se encuentran en los diálogos platónicos 45
El *Banquete* como narración de una narración 46
Interpretación del mensaje comunicado por Platón en este prólogo dramatúrgico como primera referencia a sus «doctrinas no escritas» 48
Otros mensajes contenidos en el preludio dialogado 52

III. El prólogo narrado. Un importante mensaje cifrado: Sócrates recibe una inspiración antes del *Banquete* 55

El encuentro de Sócrates con Aristodemo 57
La concentración extática y la inspiración de Sócrates 58
El emblemático acercamiento de los dos personajes clave del diálogo 60
Propuesta de Pausanias de beber con moderación y de Erixímaco de tejer los elogios de Eros 62

IV. Fedro. La máscara del literato sensible e inteligente pero necesitado de filosofía 65

El personaje de Fedro y el significado de su máscara 67

Los primeros dos temas: Eros es un dios antiquísimo y es causa de los mayores bienes 70
Importancia sociopolítica del Eros 71
Sólo quien ama sabe morir por otro 72
Superioridad del amante respecto del amado y conclusiones sobre el discurso de Fedro 73

V. Pausanias. La máscara del orador y político a la usanza inspirado en el racionalismo sofista 77

Importancia del papel de Pausanias en el juego de las máscaras 79
La tesis de la existencia de dos formas de Eros: Eros Celeste y Eros Vulgar 80
El Eros para los jóvenes, si se practica de modo recto, es predominantemente Eros Celeste 82
Nueva confirmación de la validez de la tesis con un análisis de carácter político-sociológico desarrollado sobre cánones sofistas 84
El imposible compromiso del Eros sexual con la sabiduría y con la virtud, y la dorada máscara de bronce de Pausanias 88

VI. Erixímaco. La máscara del científico médico-filósofo naturalista 93

La dimensión cósmica del Eros y los diversos planos de la realidad en que se manifiesta 95
Eros y medicina 98
Eros y música 100
Eros y astronomía 102

Eros y mántica 103
El significativo mensaje de la máscara del médico-filósofo naturalista y el gran hueco que en ella se manifiesta 104

VII. Aristófanes. La máscara del poeta cómico para una presentación enmascarada de las «doctrinas no escritas» de Platón 109

Singular presentación dramatúrgica efectuada por Platón para el discurso de Aristófanes 111
Esquema del discurso de Aristófanes 114
Análisis del reiterado juego del Dos y del Uno como remisión a los principios de la Díada y de la Unidad de las «doctrinas no escritas» de Platón 117
Mensaje en forma de enigma en el discurso de Aristófanes, y remisión de Diótima con indicación resolutiva del mensaje cifrado del discurso de Aristófanes 121
Algunas observaciones conclusivas sobre el significado de la máscara de Aristófanes de la que Platón se sirve en el *Banquete* para aludir a sus «doctrinas no escritas» 124

VIII. Agatón. La máscara del poeta trágico que capta el núcleo del problema pero lo disuelve en la música de la palabra 129

El personaje y la máscara de Agatón 131
El estilo poético de Agatón 133

Eros y sus características esenciales 138
Las virtudes de Eros 141
Los dones de Eros a los hombres 143

IX. El juego entrecruzado de tres máscaras y sus superposiciones para la revelación de la verdad sobre Eros 147

Rechazo por parte de Sócrates de alabar a Eros con los criterios seguidos por quienes lo han precedido 149
Planteamiento del juego de las máscaras y de las reglas dramatúrgicas que deberán seguirse 151
Elementos que demuestran el juego dramatúrgico que Platón asigna a Sócrates bajo la máscara de Agatón y la de Diótima 156

X. Diálogo de Sócrates con Agatón. Desplazamiento del eje de la discusión: de Eros como el amado a Eros como el amante 161

Elogio de Sócrates al planteamiento metódico del problema propuesto por Agatón 163
De Eros como el «amado» a Eros como el «amante» 164
Eros es deseo de aquello de lo que carece 164
El objeto específico del que Eros siente carencia y al que tiende 165
El modo en que será recogida esta discusión dialéctica en el discurso que seguirá según un preciso trazado dramatúrgico 167

XI. La naturaleza de Eros, demonio mediador. El gran mensaje expresado por Platón por medio de Sócrates bajo la máscara de la sacerdotisa Diótima y como iniciación a los misterios de las cosas del amor ... 173

La iniciación a los misterios ... 175
Eros, «intermedio» entre lo feo y lo bello, lo malo y lo bueno ... 177
Eros demonio mediador ... 178
Dimensión cósmica del Eros como aquello que vincula el todo consigo mismo ... 180
El mito de «Penía» y de «Poros» como «madre» y «padre» de Eros, y su significado ... 183
Naturaleza de Eros: fuerza dinámica sintético-mediadora de los opuestos ... 185
La concepción profunda de la metafísica platónica y del modo de pensar de los griegos que está en la base del concepto de Eros ... 186
Precisiones sobre el concepto platónico de «intermedio» *(metaxú)* al que Eros se vincula ... 190
Eros y filosofía ... 191

XII. La actividad de Eros, fuerza creadora y contrapoder salvador. Desarrollo y conclusión de la primera fase de la iniciación mistérica al conocimiento del Eros ... 195

Eros como tendencia a poseer el Bien para siempre ... 197

Eros como tendencia a procrear en lo bello y aspiración a la inmortalidad ... 200
Razón por la que Eros es deseo de inmortalidad ... 202
El significado griego del Eros que lleva a morir por la salvación de otro hombre y su diferencia respecto del Ágape cristiano ... 207
Dimensión política de Eros como creador del Estado ideal ... 210

XIII. La escalera del Eros. Del amor a los cuerpos a la contemplación de la belleza en sí. El momento supremo de la iniciación a los «grandes misterios» sobre las cosas del amor ... 213

La iniciación a los «grandes misterios» y la revelación sobre la existencia y la naturaleza de la escalera del amor ... 215
El primer peldaño de la escalera del Eros ... 219
El segundo peldaño de la escalera del Eros ... 223
El tercer peldaño de la escalera del Eros ... 226
El cuarto peldaño de la escalera del Eros ... 227
El quinto peldaño de la escalera del Eros ... 229
El himno en prosa del final ... 231

XIV. Inesperada intervención de Alcibíades. El golpe teatral con el drama satírico-silénico. La máscara del joven que rechaza los mensajes socráticos sobre el Eros y el significado del verdadero amante ... 235

Paso de la discusión teórica al drama satírico
que refleja la vida real 237
La inesperada irrupción de Alcibíades y el cambio
de clima espiritual del banquete 240
La imagen de Sócrates como Sileno y como
Marsias, y el carácter silénico de sus discursos .. 241
El intento de Alcibíades de conquistar a Sócrates
con su belleza física, su fracaso y la inversión
que Platón efectúa de la tesis de Pausanias
y de la aristocracia ateniense de la época 244
La inversión de los papeles del amante y del amado
efectuada por Sócrates 246
El juego sabiamente disfrazado de las máscaras
de Sócrates y Alcibíades con las que Platón
presenta su mensaje ético conclusivo 248

XV. Dioniso y Apolo. Su alianza para la comunicación del gran mensaje sobre el Eros y conclusión del *Banquete* con «firma de autor» 255

El papel de Dioniso en el *Banquete* platónico 257
Eliminación del carácter dionisíaco en la parte
central de la fiesta al imponerse el espíritu
apolíneo 259
La mediación entre el poder de Apolo
y el contrapoder de Dioniso 262
El mensaje final del *Banquete* y la victoria
del filósofo (Apolo) sobre los poetas trágicos
y los poetas cómicos (Dioniso) 264
La «firma de autor» como conclusión
del *Banquete* 266

Eros es un gran demonio, en efecto, todo lo demónico está entre lo mortal y lo inmortal. [...]

Al estar en medio de los dioses y los hombres cumple una función integradora, de modo que el todo queda unido consigo mismo. [...]

La divinidad no se mezcla con el hombre, pero por obra de este demonio los dioses mantienen toda relación y todo diálogo con los hombres, tanto cuando están despiertos como cuando duermen.

El que es sabio en estas materias es un hombre demónico, mientras que quien lo es en otros terrenos, en otras artes u oficios, es un hombre corriente.

Banquete, 202 E-203 A

PREFACIO

El *Banquete* se reconoce comúnmente como una obra maestra. Y, como algunos han observado con justicia, no debe considerarse sólo una obra maestra de Platón y de la literatura griega, sino de la literatura universal. El autor la compuso en su madurez, esto es, cuando contaba entre cuarenta y cincuenta años (387 y 377 a.C.), el momento mágico de sus energías creativas.

En la actualidad, y así ocurría antaño, se impone como uno de los diálogos platónicos más leídos.

Pero, precisamente por su grandeza, no resulta fácil de entender.

Es cierto que, dada su extraordinaria riqueza, sea cual sea el punto de vista desde el que sea leído o interpretado, ofrece un caudal inagotable. Sin embargo, su adecuada comprensión, exige al lector a un mismo tiempo sensibilidad artística, inteligencia y preparación filosófica.

Quizás en ningún otro diálogo Platón combinó su arte poético con su pensamiento filosófico de manera tan perfecta. Supo fundir el arte trágico con el cómico para expresar de este modo un maravilloso mensaje sobre el Eros filosófico, y lo hizo con tal habilidad que logró la conquista de las más altas cimas poéticas y filosóficas.

Al final, dirá incluso, con extrema finura y delicadeza, que es propio del hombre sabio saber escribir tragedias y comedias, «y que el poeta trágico por arte es también poeta cómico». Pero quien es poeta gracias al arte, lo es solamente en la dimensión de la verdad filosófica. Y este poeta-filósofo es precisamente él, como nos demuestra, por un lado y de hecho, con este escrito; y como nos da a entender, por otro, con una alusión de principio en la declaración de la identidad del poeta cómico y del poeta trágico, que viene a ser una provocativa «firma de autor» con la que concluye la obra.

Por ello, en las páginas que siguen, he intentado hacer comprensible tanto el arte como el pensamiento filosófico contenidos en el *Banquete*.

Debo confesar que yo mismo he empleado mucho tiempo en comprender a fondo este escrito, entrecruzado de múltiples significados. Ésta es la cuarta vez que lo afronto, con el bagaje a las espaldas del trabajo que me exigió la obra *Platone. Tutti gli scritti* (Milán, Rusconi, 1996[5]), además de la monografía *Per una nuova interpretazione di Platone* (que ha llegado a su vigésima edición, Milán, Vita e Pensiero, 1997; trad. cast.: *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, Herder, 2003), un comentario al *Fedro* (en la colección Lorenzo Valla de Mondadori, 1998) y un comentario analítico al Banquete, preparado simultáneamente con la presente obra, cuya publicación está prevista en la misma colección Lorenzo Valla.*

Pero debo admitir que, además de estos trabajos (a los que habría que añadir la traducción de numerosas mono-

* Platón, *Simposio*, Roma, Mondadori, 2001, al cuidado de Giovanni Reale. (N. de los T.)

grafías sobre Platón llevadas a cabo por mí o bajo mi dirección con introducciones a mi cargo, que en estos momentos alcanzan la veintena), para la comprensión del *Banquete* me ha sido de gran ayuda, en sentido hermenéutico, la dirección de dos actores –Carlo Rivolta y Simona Fais– para la lectura escénica de los discursos de Aristófanes, Agatón, Sócrates/Diótima y Alcibíades (repetida en varias ocasiones). Precisamente, la dinámica dramatúrgica que Platón sigue en la composición de esta obra, deviene particularmente clara a través de su lectura escénica.

En este libro no entro en discusiones eruditas, que dejo para el comentario. Las numerosas novedades hermenéuticas que introduzco requerían, sin embargo, alguna referencia a otros intérpretes. He elegido sólo algunos grandes autores de obras críticas clásicas. A veces me he remitido a sus páginas dado que anticipan algunos puntos que considero esenciales para confirmar mis juicios; otras, por el contrario, he aludido a sus perspectivas antitéticas, que ayudan, no obstante, a que emerja la verdad, como inteligentes errores que ejercen una precisa función mayéutica.

Recuerdo, además, que la temática del Eros en Platón es a menudo malentendida, ya que se olvida su inseparable conexión con la problemática dialéctica y metafísica. Eros, para Platón, es «filósofo» por excelencia: el logos humano no puede avanzar sin la pasión que lo estimula, lo impulsa siempre más allá y lo sustenta estructuralmente.

Eros es la otra cara de la dialéctica.

Pero precisamente por ello, la comprensión del Eros platónico presupone la comprensión de la compleja problemática ontológica y metafísica que se encuentra en su base, fuera de la cual resulta más que incompleta.

En concreto, reclamo la atención del lector también sobre el hecho de que he promovido las traducciones, con introducciones mías, de dos de las mejores obras sobre esta problemática: la más significativa escrita en francés de Léon Robin (*La teoria platonica dell'amore*, Milán, 1973), y la más hermosa y estimulante redactada en alemán por Gerhard Krüger (*Ragione e Passione*, Milán, 1995, 1996[2]).

Además, para Rusconi Libri me he ocupado de ediciones tanto del *Fedro* como del *Banquete* (1993). Asimismo me he dedicado a los nexos estructurales existentes entre el Eros griego y el Ágape cristiano, especialmente en la obra *Agostino, Amore assoluto e «terza navigazione»*, siempre en la colección «Testi a fronte» de la citada editorial Rusconi (1994).

Las novedades que aquí presento son, pues, fruto del intenso trabajo de muchos años.

En particular, desde el punto de vista estrictamente filosófico, expongo la extraordinaria estratagema con que Platón, por primera vez extensamente, presenta de forma velada sus «doctrinas no escritas» bajo la máscara del comediógrafo Aristófanes, con asombrosa delicadeza y habilidad artística incluso en los más mínimos detalles.

Y en conexión con estas doctrinas, y con la tesis puesta en boca de Aristófanes, que entiende el Eros como «nostalgia del Uno», evidencio la concepción platónica de lo Bello como manifestación suprema del Bien, que es el Uno, concebido como suprema Medida de todas las cosas, el cual, manifestándose en distintos ámbitos con las relaciones de «proporción», «orden» y «armonía», atrae constantemente hacia sí.

Lo Bello es «mediador» entre lo sensible y lo inteligible (es la única Idea inteligible suprasensible a la que le cupo en

suerte ser visible y aprehensible también por los sentidos) y, por lo tanto, atrae y eleva de lo sensible a lo inteligible.

Por ello, Eros, que desea lo Bello, que lo necesita para generar tanto en el cuerpo como en el alma, se impone como el gran «demonio mediador», con todas las implicaciones y consecuencias que ello comporta, y a las que nos referiremos.

En este modo de hablar, por parte de Platón, de sus «doctrinas no escritas» bajo la máscara de Aristófanes, se tiene la extraordinaria verificación de una espléndida concepción expresada por primera vez por Nietzsche, según la cual «todo lo que es profundo ama la máscara». En efecto, en el discurso de Aristófanes, Platón se sirve de las palabras para acallar y esquivar a todos aquellos que habían manifestado no ser capaces de entender, y, por lo tanto, para enviar mensajes velados sólo a quienes podían comprender, en cuanto ya habían penetrado por otra vía (mediante la dialéctica verbal) en el secreto de aquellas doctrinas.

Desde el punto de vista artístico muestro de qué modo Platón en el *Banquete* comunicó no sólo aquellos mensajes vinculados a sus «doctrinas no escritas», sino casi todas sus nociones sobre el Eros, con un complejo y bellísimo juego de «máscaras», que representa la cultura de la época en todas sus formas, y lo hace con una extraordinaria dinámica dramatúrgica.

Cuatro de las máscaras hablan del Eros diciéndonos lo que no es, y le atribuyen una serie de valores, ciertos o no, confundiendo a Eros con determinados títulos y características de las profesiones que las máscaras representan o con ellas mismas. Pero éstas, al mostrarnos lo que Eros no es ni puede ser, nos preparan, justamente mediante sus errores, para comprender lo que es.

Y precisamente, invirtiendo el planteamiento del discurso de Agatón, el poeta celebrado en el banquete por el triunfo de su primera tragedia, Platón muestra el arte dialéctico de la filosofía, transfigurándolo en la forma sagrada de la iniciación mistérica, mediante un apasionante juego en el que intervienen tres máscaras: primero hace dialogar a Agatón con Sócrates, luego introduce la máscara de la sacerdotisa-adivina Diótima de Mantinea, y desdobla el papel de Sócrates, que, por un lado, adoptando la máscara de Agatón, finge haber sido confutado e instruido por la sacerdotisa, y, por otro, adoptando la máscara de la propia Diótima, no sólo refuta y libera la mente de las ideas erróneas, sino que instruye de modo completo sobre las cosas del amor.

La aparición de la máscara de Diótima de Mantinea, que asumirá Sócrates, se prepara con unas concisas advertencias al inicio del diálogo. Primero Platón nos presenta a Sócrates preso de una extática inspiración divina que lo mantiene durante largo tiempo fuera de la casa de Agatón y que sólo le permite la entrada cuando los demás ya están a la mitad del banquete. Luego le hace decir, en el momento en que se decide pronunciar discursos en elogio de Eros, «no conocer más que las cosas del amor».

Y el hermoso juego dramatúrgico termina con la gran escena de la máscara de Alcibíades, quien irrumpe, totalmente ebrio, entre los invitados con la máscara de Dioniso.

Todo el *Banquete* se desarrolla en la doble dimensión «apolínea» y «dionisíaca», prevaleciendo la primera, como comprobaremos, y desencadenándose la segunda, sobre todo al final, aunque en alianza con la primera, con los maravillosos resultados que veremos.

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

Dadas las notables diferencias entre las traducciones de algunos de los pasajes de los textos griegos antiguos citados por G. Reale en este estudio y las principales versiones en lengua castellana de tales textos, hemos optado por seguir la edición italiana original. La estructura de la presente obra así lo aconseja puesto que, de lo contrario, perderían su significado muchos de los análisis y comentarios desarrollados por el autor a lo largo del libro, los cuales siguen muy de cerca los fragmentos que los generan.

Reale señala en nota la numeración tradicional, lo cual permite que los lectores puedan remitirse en todo momento al original griego o a las versiones acreditadas que siempre mantienen dicha numeración.

En este sentido, y limitándonos al caso de Platón, por el papel que ocupa en la obra, recordamos que disponemos de un número importante de sus escritos en edición bilingüe publicados por el Centro de Estudios Constitucionales (Madrid; antes Instituto de Estudios Políticos). Editorial Gredos, por su parte, ha dado a la imprenta, en nueve volúmenes, la obra completa del autor griego. Esta edición incluye también los *Diálogos* apócrifos y dudosos, así como las cartas.

El diálogo protagonista del presente estudio, el *Banquete*, cuenta con varias traducciones en lengua castellana, entre las cuales cabe destacar la de L. Gil y la de M. Martínez Hernández. La versión de Gil se encuentra en: Platón, *El Banquete. Fedón. Fedro*, Madrid, Guadarrama, 1969, reimpresa, junto con el *Fedón*, en Barcelona, Planeta, 1982; Tecnos ha publicado esta traducción del *Banquete* en un volumen independiente (Madrid, 1998). La segunda traducción mencionada forma parte del volumen III de: Platón, *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1986. Traducción, introducciones y notas: C. García Gual (*Fedón*), M. Martínez Hernández (*Banquete*) y E. Lledó Íñigo (*Fedro*).

Capítulo primero

ALGUNAS OBSERVACIONES DE CARÁCTER INTRODUCTORIO

Reflexiones de Nietzsche sobre las relaciones entre lo profundo y la máscara

Nietzsche expresó sus más hermosos pensamientos en forma de fragmentos, aforismos y sentencias, en los que trata diversos temas con variaciones sobre los mismos.

Era perfectamente consciente de ello e incluso lo teorizó, señalando con firmeza que la forma de la sentencia perdura y resiste bien la presión del tiempo. El transcurrir de los siglos no la corroe. Y puntualizaba: «Por eso es la gran paradoja de la literatura, lo imperecedero en medio de lo cambiante, la comida que siempre se aprecia, como la sal, y nunca, como incluso ésta, deviene sosa».[1]

Y he aquí una de sus más bellas sentencias: «Todo lo que es profundo ama la máscara».[2]

Esta sentencia fue pronunciada y, además, aclarada a grandes rasgos y de manera pormenorizada, sin mencionar ejemplos ni casos particulares.

1. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Primera parte, *Opinioni e sentenze diverse*, n. 168 (trad. cast. de A. Brotons Muñoz, *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 2001, vol. II, n. 168, p. 55).

2. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, II 40 (utilizaremos la traducción de F. Masini, Milán, Adelphi, 1992[12], pp. 46 y ss. [trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1978, p. 65]).

Por mi parte, tras haber leído, traducido, estudiado en distintos momentos y comentado el *Banquete* de Platón, estoy convencido de que la sentencia se adapta de manera casi perfecta a muchos de los escritos del filósofo ateniense en general, pero de modo particular al *Banquete*, para el que proporciona una llave que abre prácticamente todas sus puertas y desvela muchos de sus misterios.

En dicha obra, como mostraré paso a paso, Platón presenta una serie de novedades, algunas de ellas revolucionarias. Y lo hace sirviéndose de un juego dramatúrgico de máscaras, que lleva a cabo de modo espléndido. En consecuencia, sólo si se entra en la lógica concreta de este juego –que oculta y al mismo tiempo permite ver mediante las máscaras, es decir, con la hábil ficción de velar para desvelar sólo a quien es capaz de entender– se logra comprender hasta el fondo el mensaje último sobre el Eros de Platón.

Comencemos con un examen detallado de lo que dice Nietzsche:

«Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo.»

El pudor con que un dios camina –precisa Nietzsche de forma paradigmática– debería ser sobre todo el del disfraz, mediante la oposición y la antítesis, esto es, el decir lo contrario de lo que piensa y que no quiere revelar. Algún gran místico debe de haber hecho algo de este tipo.

Existen acontecimientos de delicadeza tan extraordinaria «que se obra bien al recubrirlos y volverlos irreconocibles con una grosería». Hay actos de amor, de generosidad y riqueza tan grandes, que, con ingeniosa astucia, el pudor oculta, provocando violencia también sobre los testigos oculares, a fin de ofuscar su memoria, e incluso de ofuscar la propia memoria.

Es erróneo pensar que se experimente mayor vergüenza sólo de las cosas peores, y, por lo tanto, que detrás de una máscara exista únicamente un engaño maligno. Por el contrario, la máscara puede ocultar, con sagacidad unida a una gran bondad, las cosas más delicadas y valiosas.

Nietzsche escribía: «Yo podría imaginarme que un hombre que tuviera que ocultar algo precioso y frágil rodase por la vida grueso y redondo como un verde y viejo tonel de vino, de pesados aros: la sutileza de su pudor así lo quiere. A un hombre que posea profundidad en el pudor, también sus destinos, así como sus decisiones delicadas, le salen al encuentro en caminos a los cuales pocos llegan alguna vez y cuya existencia no les es lícito conocer ni a sus más próximos e íntimos: a los ojos de éstos queda oculto el peligro que corre su vida, así como también su reconquistada seguridad vital. Semejante [hombre] escondido, que por instinto emplea el hablar para callar y silenciar, y que es inagotable en escapar a la comunicación, *quiere* y procura que sea una máscara de él la que circule en lugar suyo por los corazones y cabezas de sus amigos».

Y de forma verdaderamente icástica extrae las siguientes conclusiones: «Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, *superficial* de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da».[3]

Estoy seguro de que este sorprendente pensamiento puede imponerse como canon hermenéutico para una nueva

3. *Ibid.*, (trad. cast. cit., pp. 65-66).

interpretación del *Banquete* platónico, y esto es lo que intento demostrar a lo largo del libro.

El juego dramatúrgico de las «máscaras que pasan» en el Banquete *platónico*

El *Banquete* de Platón no tiene un auténtico planteamiento estructural de carácter dialógico. De hecho, los discursos dialogados sirven predominantemente de marco a siete discursos. Y en el mismo gran discurso de Sócrates la dinámica dialógica se introduce de manera anormal en doble sentido, como veremos.

Los siete discursos nos son presentados por siete máscaras (más una octava, introducida intencionadamente como ajena a los participantes en el banquete, la sacerdotisa Diótima de Mantinea) que representan figuras emblemáticas de las distintas corrientes culturales de la época.

Pues bien, estas «máscaras que pasan»,[4] en particular, las más importantes, desarrollan de manera casi perfecta el *sublime juego de simular que se esconden, precisamente para revelar*, esto es, *«revelar velando», algunas verdades últimas que conciernen a la vida del hombre.*

A fin de aplicar adecuadamente al escrito platónico el pensamiento de Nietzsche, que he citado más arriba, éste debe completarse del modo siguiente: Platón, para expresar ciertas cosas delicadas y muy valiosas para él, siente la necesidad de ponerse una máscara *con el fin de ocultarse a la mayoría, pero no a todos*; no, a los que eran capaces de entenderlo, a sus discípulos que conocían su pensamiento por las lecciones que el filósofo impartía en la Academia,[5] y que, por lo tanto, podían comprender sus mensajes cifrados, comunicados mediante el juego de las máscaras.

4. Título de una composición musical para piano de Gianfrancesco Malipiero (*Maschere che passano*, de 1918), que utilizo.

Para entender bien lo que estoy diciendo, conviene trazar primero un breve cuadro esquemático del *Banquete*, y mostrar, de modo preliminar, los mensajes de las máscaras clave, para desarrollar luego, detalladamente, los diversos puntos.

En casa de Agatón tiene lugar un solemne banquete, para celebrar la victoria conseguida por el poeta en la representación de su primera tragedia (416 a.C.). Terminada la comida, Erixímaco propone –haciendo suya una petición varias veces planteada por Fedro– pronunciar discursos en alabanza del amor, demasiado olvidado por los poetas: cada invitado, por turno, deberá hacer un elogio de Eros, «lo más bello posible».

Fedro, el primero en tomar la palabra, representa la máscara del literato, rétor aficionado, pero sensible e inteligente. Su discurso sutil, pero débil, se funda, sobre todo, en la autoridad de los poetas. Eros es el dios más antiguo de todos; suscita deseos de honor y, por lo tanto, es fuente de virtud, especialmente de aquella virtud en la que se basa la comunidad de los hombres, el Estado.[6]

5. Para una detallada explicación sobre este punto véanse mi monografía *Per una nuova interpretazione di Platone*, vigésima edición, Milán, Vita e Pensiero, 1997, *passim* (trad. cast. de M. Pons Irazazábal, *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, Herder, 2003); y H. Krämer, *Platone e i fondamenti della metafisica*, traducción e introducción de G. Reale, Milán, Vita e Pensiero, 1994[7].

6. Véase el capítulo IV.

Sigue el discurso de Pausanias, que simboliza la máscara del orador-político refinado, que trata de proporcionar una justificación del amor masculino por los jóvenes. El amante ha de ser capaz de conducir al amado a la sabiduría y el joven debe adquirir la virtud mediante esa relación erótica.[7]

Después habla Erixímaco, que representa la máscara del médico inspirado en los filósofos naturalistas, Heráclito en particular. Según Erixímaco, el Eros bueno consiste en la armonía entre los opuestos y expresa una ley cósmica universal. En especial, la medicina es el arte de infundir en los cuerpos amores buenos, originando el equilibrio armónico entre los elementos «disonantes». En general, las diversas ciencias procuran producir, en los distintos ámbitos, una armonía entre los contrarios.[8]

Sigue Aristófanes, máscara de la Musa del arte de la comedia, de la cual Platón (como mostraré con detalle) se sirve para ocultar a la mayoría y para revelar a la minoría capaz de entender sus convicciones más recónditas sobre aquello que considera de mayor valor. El hombre, que al principio era doble y redondo, debido a una culpa original, fue cortado en dos por Zeus. Pero cada una de las dos mitades producto de la división no sabe vivir sola y persigue por todos los medios la otra mitad. Eros es nostalgia y búsqueda de la unidad perdida, es decir, nostalgia de recuperar la naturaleza originaria.[9]

Agatón, que adopta la máscara de la Musa del arte poético de la tragedia, pronunciará un discurso expuesto con

7. Véase el capítulo V.
8. Véase el capítulo VI.
9. Véase el capítulo VII.

gran sutileza, para demostrar que él había planteado el problema del Eros de modo perfecto, sin saber resolverlo. Había caído en el error de identificar el amor con el amado, dispersándose y disolviendo el contenido en una música de palabras, términos refinados y frases bien construidas.[10]

Sócrates, quien para Platón era la máscara emblemática del filosofo-dialéctico por excelencia, plantea el problema como lo había intentado Agatón, pero, a diferencia de éste, lo resuelve de manera perfecta.[11]

En efecto, Platón hace pronunciar a Sócrates algunas de sus doctrinas más grandiosas, ante las cuales la mayor parte de lo dicho por las máscaras precedentes resulta muy poca cosa.

Pero, en el discurso de Sócrates, Platón lleva a cabo un hábil y complejo juego dramatúrgico. Primero solicita hablar con Agatón, y discute con éste en forma dialógica. Luego, finge poner en boca de Sócrates doctrinas que habría aprendido de una sacerdotisa, Diótima de Mantinea, introducida como una misteriosa máscara hierática, y le hace exponer dichas doctrinas en forma de coloquio con la misma Diótima.

Pero el juego de las máscaras se realiza aquí mediante un auténtico sortilegio.

Sócrates (o, mejor, Platón bajo la máscara de Sócrates) habla con la falsa máscara de Diótima, mientras que, bajo la máscara del Sócrates que en la narración se presenta como refutado e instruido por la sacerdotisa, reaparecen diversos rasgos característicos de la máscara de Agatón, con toda una

10. Véase el capítulo VIII.
11. Véanse los capítulos IX-XIII.

serie de efectos dramatúrgicos a los que nos referiremos más adelante.

El último en intervenir es Alcibíades, a quien Platón, con un eficaz golpe teatral, hace irrumpir de improviso, totalmente ebrio y con un grupo de acompañantes. Alcibíades tejerá un elogio ya no de Eros sino de Sócrates, es decir, no construirá un discurso sobre el amor, sino sobre el verdadero amante. Alcibíades representa la máscara del hombre que rechaza la verdad socrática sobre el Eros, porque para él representa un doloroso y gran remordimiento de conciencia.[12]

La obra concluye con una espléndida «firma de autor», de la que hablaremos en su momento.[13]

Cuatro de las ocho máscaras introducidas –Fedro, Pausanias, Erixímaco y Agatón– referirán principalmente lo que Eros no es, o lo que es pero visto desde una óptica errónea y, por lo tanto, desenfocada. Hay que tener presente que la comprensión de los juegos dramatúrgicos que se desarrollan en la representación *de lo que Eros no es*, es esencial para llegar a la comprensión de la verdad. La liberación de los errores, como veremos, es una «purificación» necesaria para poder iniciarse a los misterios de las cosas del amor.

El discurso de la máscara de Agatón recibe una atención muy particular porque resume muchos de los errores anteriores. Además, al inspirarse en el sofisticado arte de la música de las palabras (de sugerencia gorgiana) en perjuicio de los contenidos, resulta ser un auténtico *contramodelo*, y, por ello, representa la antítesis dinámica de lo que será, en cambio, el discurso hierático de Sócrates/Diótima.

12. Véase el capítulo XIV.
13. Véase el capítulo XV.

A las otras cuatro máscaras –Aristófanes, Sócrates, Diótima de Mantinea y Alcibíades– por el contrario, Platón con excepcional habilidad artística les hará decir *lo que Eros realmente es*, creando un complejo juego de espejos con reflejos entrecruzados.

Hablaremos extensamente de los discursos de cada máscara, pero, a modo preliminar, anticiparemos algunos de los rasgos esenciales de las máscaras verdaderas, a fin de preparar al lector de manera mayéutica.

El discurso de Aristófanes y los mensajes disfrazados de las «doctrinas no escritas» platónicas comunicadas mediante la máscara de la Musa de la comedia

Las reflexiones de Nietzsche, arriba presentadas, concluían –recordemos– del modo siguiente: «Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, *superficial* de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da».[14]

Y he aquí que estas palabras iluminan el juego dramatúrgico que establece Platón con la máscara de Aristófanes.

El filósofo ateniense vive en un momento en que llegaba a su cumplimiento una revolución cultural de alcance epocal: la victoria de la escritura sobre la oralidad y su definitiva imposición. El filósofo aceptó de buen grado la escritura, pero no su superioridad axiológica sobre la oralidad; quiso subordinar por completo la primera a la se-

14. Véase arriba la nota 2.

gunda, y concibió la escritura principalmente como *medio de recordar cosas de las que el lector ya debía tener conocimiento por haberlas aprendido por otra vía, es decir, mediante la oralidad.*[15]

Precisamente, la angustia generada por el choque de las dos culturas explica la interpretación dada por Platón de lo escrito como «juego», tan sublime como se quiera, pero juego al fin, y, de ahí, su decisión de poner su máximo empeño en la oralidad.

A esto debe añadirse el efecto que tuvieron sobre él ciertas reacciones adversas –con sus consiguientes reprobaciones– provocadas en gran medida por aquellas doctrinas que expresaban las cosas de «mayor valor» para él, es decir, sus teorías sobre el Bien (el Uno supremo, la Medida suprema de todas las cosas), las cuales aunque en principio reservadas para sus lecciones, se difundían fuera de los muros de la Academia. Platón aceptó exponerlas en público, por lo menos una vez, con resultados negativos y consecuencias imaginables, y, en particular, con las contrarreacciones y las fuertes reservas que desde entonces manifestó.

Por lo tanto, para aludir a tales doctrinas y comunicarlas exclusivamente a las escasas personas capaces de recibirlas, se necesitaba una «máscara» que supiera transmitir mensajes disfrazados en grado sumo.

La máscara elegida por Platón es, en todos los sentidos, realmente soberbia.

En efecto, para comunicar su doctrina del Eros como *nostalgia del Uno* (a la que más adelante atenderemos), el filósofo introdujo la máscara del gran comediógrafo, que le permitía aludir con bellísimas imágenes de comedia a aquellas cosas supremas que reservaba para las «doctrinas no escritas», y que en esta obra presenta, por primera vez, ampliamente, pero de forma velada y transversal.

15. Cfr. *Fedro*, 274 B-278 E; en particular 275 C-D y 277 E-278 A.

Como veremos, se trata de imágenes que sólo se podían comunicar de manera apreciable en boca de un comediógrafo. Y, al mismo tiempo, precisamente por medio del arte cómico, Platón podía burlarse de quienes no lo entendían, es decir, podía reírse de los que se reían de él.[16]

La revelación de la naturaleza del Eros que Platón realiza con un perfecto juego entrecruzado de las tres máscaras de Sócrates, Diótima de Mantinea y Agatón

Para revelar su doctrina sobre la naturaleza del Eros, Platón atribuye a Sócrates doctrinas que finge que su maestro aprendió en la escuela de la sacerdotisa Diótima de Mantinea como *sagradas revelaciones*.

Además, simula presentarlas, en sus últimas conclusiones, con una declaración de duda realmente provocativa, puesta en labios de la misma sacerdotisa, acerca de la capacidad de Sócrates de seguirla hasta el fondo.

Pero he aquí el grandioso juego de las máscaras puesto en práctica por Platón (que anticipamos ahora brevemente, pero sobre el que volveremos varias veces e incluso con una cierta insistencia). Con una habilidad artística de altísimo nivel, el Sócrates que discute con Diótima de Mantinea responde a las preguntas de la sacerdotisa con la mentalidad y el estilo de conceptos propios de Agatón. Por ello, el verdadero Sócrates (es decir, Platón) habla bajo la máscara de

16. Véase la documentación en el capítulo VII.

Diótima, mientras que bajo la de Sócrates, que discute con la mujer de Mantinea, de modo bien calculado y con claros signos de reconocimiento (a los que nos referiremos), sigue hablando Agatón; y el refutado no es Sócrates, sino Agatón (y quien piensa como él). Con ello, adquiere un significado emblemático la provocativa advertencia de Diótima a su interlocutor y la duda manifestada acerca de sus capacidades de seguirla hasta el fondo.[17]

Tracemos por adelantado, como síntesis, los conceptos clave expresados en este discurso.

Eros se presenta como deseo de aquello cuya carencia se siente, como deseo de lo bello y del bien. Su naturaleza no consiste, por consiguiente, en lo Bello ni en el Bien: Eros es un Ser «intermedio», un «mediador» entre lo feo y lo bello, lo malo y lo bueno, entre lo mortal y lo inmortal. No es un «dios», sino un «demonio».

Esa naturaleza específica del Eros se explica bien por la fusión sintética de la naturaleza opuesta de sus padres, que son Penía, expresión de la escasez y la pobreza, y Poros, de la capacidad de adquisición y de la estratagema para obtener recursos. Eros es la síntesis de estas naturalezas opuestas: tendencia a adquirir el Bien que le falta pero que desea ardientemente, en todos los sentidos y a todos los niveles.

Es, en particular, deseo y capacidad de procrear en lo Bello, tanto en el ámbito físico como en el espiritual.

Partiendo de la belleza de los cuerpos asciende a la belleza de las almas, y luego a la que se encuentra en las normas de conducta y en las leyes, y, después, a la que reside en las

17. Cfr. *Banquete*, 210 A y nuestras observaciones en los capítulos IX y XIII.

ciencias, para llegar, finalmente, a la cumbre de la visión de lo Bello absoluto.

Y en la contemplación de lo Bello supremo (que coincide con el Bien supremo) el alma del hombre produce virtudes verdaderas y altísimas, deviene amada por los dioses: deviene inmortal.[18]

La máscara de Alcibíades ebrio para la revelación de la naturaleza del verdadero amante

Sólo con la máscara de un Alcibíades ebrio, Platón podía extraer las conclusiones de su discurso, con los revolucionarios mensajes presentados de modo extraordinariamente provocativo y audaz.

Mediante la máscara de un Alcibíades bebido, el filósofo revela quién es *el verdadero amante*. En efecto, entre las numerosas cosas que el joven dice de Sócrates la más importante afecta al núcleo esencial del problema discutido. Sócrates rechaza aceptar el Eros físico que Alcibíades le ofrece a cambio del saber y de la virtud (es decir, de la belleza espiritual) que Sócrates posee.

Leamos por anticipado las palabras con que Platón, mediante la máscara de Alcibíades ebrio, y poniendo en sus labios la respuesta de Sócrates a su ofrecimiento, expresa su íntimo sentimiento: «Tú verías en mí una belleza extraordinaria, muy diferente de tu encanto físico. Ahora bien, si al contemplarla te propones compartirla conmigo y cambiar belleza por belleza, no es poca la ganancia que piensas extraer de mí: *a cambio de la apariencia de lo bello, intentas*

18. Véanse análisis detallados en los capítulos X-XIII.

adquirir la verdad de lo bello, y piensas verdaderamente intercambiar "armas de oro por armas de bronce"».[19]

En este pasaje, por usar las expresiones de Nietzsche, Platón decide hacer circular en las mentes y los corazones de los amigos una máscara, por medio de la cual no habla explícitamente, ni tampoco calla, sino que «alude» a la verdad.

Y la verdad a la que Platón quiere aludir, bajo la máscara de Alcibíades en el furor dionisíaco y mediante un drama satírico, es ésta: la imagen del verdadero amante encarnada en Sócrates y expresada por Alcibíades es la que yo busco encarnar. Pero de ello hablaremos más extensamente.[20]

Los siete mensajes revolucionarios para la cultura helénica del siglo IV que Platón presenta en el Banquete

Los conceptos y los mensajes revolucionarios que el ateniense presenta en su obra pueden resumirse en siete:

1. Inversión radical del sentido ético-educativo del Eros masculino.
2. Mensaje bajo la máscara cómica de Aristófanes del núcleo esencial de las «doctrinas no escritas».
3. Concepción revolucionaria, desde los puntos de vista ontológico y teológico, de la figura de Eros, interpretado no como «dios» sino como «demonio» mediador.

19. *Banquete*, 218 E.

20. Véase el desarrollo de esta cuestión en el párrafo final del capítulo XIV.

4. Eros como «filósofo» e imagen de la dialéctica, mediación sintética entre razón y pasión.
5. Metafísica de la Belleza y su nexo estructural con la erótica.
6. Proclamación del verdadero arte como expresión de la verdad tanto en la forma de la comedia como de la tragedia.
7. Mediación sintética entre elemento dionisíaco y elemento apolíneo.

Tratemos de ver, pues, cómo Platón en el *Banquete*, mediante el juego de las «máscaras que pasan», presenta y desarrolla de modo extraordinario unos mensajes revolucionarios para la cultura de su tiempo, pero con determinadas incorporaciones válidas «para siempre».

Capítulo segundo

EL PRELUDIO DEL *BANQUETE*

UN PRIMER MENSAJE CIFRADO DE PARTICULAR IMPORTANCIA

Cómo se deben afrontar e interpretar las aparentes rarezas que se encuentran en los diálogos platónicos

Quien lee el *Banquete* se queda sorprendido y, en cierta medida, turbado por el preludio dramatúrgico que sirve de marco a la obra.[1]

Ésta se abre *ex abrupto* con la respuesta de Apolodoro a una pregunta, no planteada, pero que se presupone formulada por algunos amigos, cuya identidad permanece en el anonimato. Sólo al final uno de ellos, sin ser nombrado, entra en el diálogo dos veces.

Pero todavía hay más.

En esta respuesta a un desconocido, que abre la obra, se inserta la narración de otro diálogo entre el mismo Apolodoro y Glaucón, que poco antes le había pedido lo mismo, esto es, que le relatase lo que se había dicho sobre Eros en el banquete celebrado en casa de Agatón para festejar la victoria con su primera tragedia. Y en este diálogo relatado se introducen otros intrincados juegos narrativos de los que hablaremos más adelante.

Ciertamente, se tendría la tentación de pasar de largo, ya que uno no sabe muy bien cómo desenvolverse entre estas enigmáticas intrigas narrativas, ni entiende fácilmente su significado.

1. *Banquete*, 172 A-174 A.

Alguien podría pensar que se trata de juegos inútiles, marginales y, en cualquier caso, no decisivos para captar el sentido de fondo de la obra.

Pero esto sería un grave error ya que, como se ha señalado justamente, en Platón «no hay ni una sola palabra que sea casual».[2]

Esta observación sirve en general para todos los diálogos: se nos cuenta que Platón retocaba y ajustaba de varios modos y continuamente sus escritos.[3] Pero si ello es válido para todos sus textos, lo es en particular para el *Banquete*, el cual, desde el punto de vista literario –como ya hemos señalado– es una obra maestra, estudiada y extraordinariamente cuidada en sus mínimos detalles.

Tratemos, entonces, de comprender el significado de este preludio dramatúrgico, cuya clara intención es «perturbar» al lector.

El Banquete *como narración de una narración*

En el *Banquete*, la presentación de la gran reunión en casa de Agatón no constituye una narración directa, sino indirecta, y, además, llevada a cabo por el discípulo de Sócrates, Apolodoro, que no había participado en el convite, sino que había obtenido información de otro discípulo, Aristodemo,

2. P. Citati, *La luce della notte*, Milán, Mondadori, 1996, p. 46 (trad. cast. de A. Pentimalli Melacrino, *La luz de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 41).

3. Cfr., la documentación en A. Swift Riginos, *Platonica. The anecdotes concerning the life and writings of Plato*, Leiden, 1976, anécdota 137, pp. 185 y ss.

el cual asistió al evento, no como protagonista de los discursos sino como espectador y oyente.

Nos encontramos, pues, ante una narración «a la segunda potencia», es decir, *una narración de una narración*.

Pero eso no es todo, ya que los mensajes alusivos de Platón se multiplican.

En primer lugar, Apolodoro refiere lo que sucedió y lo que se dijo en aquel banquete a algunos «amigos» que se lo habían pedido, precisando estar bien preparado para ello, ya que, algunos días antes, había hecho el mismo relato al amigo Glaucón, quien le había formulado idéntica petición.

En segundo lugar, destaca también un hecho particularmente indicativo, a saber, que Glaucón había puntualizado a Apolodoro *haber escuchado ya de otro amigo un relato sobre lo acontecido y sobre lo que se dijo en aquel banquete, pero de forma muy inexacta*. El amigo que le contó esa reunión había sido informado por un cierto Fénix, quien, a su vez, había obtenido informaciones de la misma fuente, es decir, de Aristodemo, pero que, en su paso por tales mediadores, se habían perdido algunos de sus detalles.

¿Por qué escribe Platón un prólogo dramatúrgico con una trama tan complicada y, en cierto sentido, perturbadora?

Platón se refiere aquí, sin duda, al medio de comunicación *oral*, tan importante para él. Pero advierte sobre la *diferente credibilidad de los diversos canales según los cuales la oralidad se articula y se actualiza*. Y lo hace por una razón muy concreta, que debemos determinar.

Interpretación del mensaje comunicado por Platón en este prólogo dramatúrgico como primera referencia a sus «doctrinas no escritas»

Creo que lo que Platón quiere poner de manifiesto, de modo alusivo pero muy insistente, es lo siguiente:

La fuente original de lo que se dijo en el banquete en casa de Agatón es Aristodemo, presente en la reunión. Aristodemo es un gran admirador de Sócrates, siendo éste quien lo llevó al banquete aunque no estaba invitado (como veremos), y, por lo tanto, como testigo directo cualificado, resulta creíble.

Sin embargo, su relato a Fénix, que a su vez lo transmite a un amigo, quien lo narra posteriormente a Glaucón, se torna vago e impreciso. En consecuencia, pierde credibilidad, evidentemente debido a la *inadecuada comprensión de los mensajes por parte de los mediadores que los han transmitido.*

En cambio, la narración de Aristodemo a Apolodoro, que la refiere a Glaucón y luego a los demás, es muy creíble, por el siguiente motivo: Apolodoro, tras escucharla de Aristodemo, *quiso tener explicaciones y aclaraciones sobre lo oído [de Aristodemo] del mismo Sócrates.* Y éste confirmó todo lo que Aristodemo había contado y el modo en que Apolodoro lo había entendido.

Además, hay que advertir la *frecuencia repetitiva* del ejercicio, característica de la comunicación oral: en el espacio de poco tiempo, Apolodoro repite dos veces el relato.

Se hace patente aquí la remisión de Platón a la tesis de fondo que expresa sobre todo al final del *Fedro,*[4] es decir,

4. *Fedro,* 275 A y ss.; 277 D y ss.

que sólo el autor es el verdadero protector del propio discurso, en particular, del discurso escrito, pero, naturalmente, también del oral transmitido y difundido por otros.

Creo que Platón alude aquí de manera específica, y vehemente, a lo que estaba sucediendo a propósito de sus «doctrinas no escritas», reservadas a sus discípulos dentro de la Academia, pero que estaban siendo difundidas en el exterior de diversos modos, y a menudo de manera deformada.[5]

Parece, pues, que Platón esté diciendo: *cuidado con lo que os cuenten, porque debéis valorar la credibilidad de la fuente que os informa.* La confirmación última os puede llegar no sólo y no tanto de quien lo ha escuchado personalmente, sino, en particular, de quien lo ha dicho.

Alguien me objetará que lo que Platón nos afirmará en el *Banquete* desmiente lo anterior, porque el filósofo pone en boca de Sócrates sus propias doctrinas personales, que, en una confrontación directa con el mismo Sócrates, serían desmentidas en muchos aspectos.

Pero esta objeción no se sustenta si se tiene presente que Sócrates, en todos los escritos platónicos, con la única excepción de la *Apología,*[6] aparece casi exclusivamente como *dramatis persona* de extraordinaria grandeza, y, por lo tanto, como máscara emblemática que representa la figura del filósofo por excelencia, de la que Platón se sirve para comunicar su pensamiento, esto es, las doctrinas que

5. Cfr. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone,* cit., pp. 112-134 (trad. cast. cit., pp. 112-134).

6. Cfr. Platón, *Apologia di Socrate,* Introducción, traducción y edición crítica de G. Reale, Milán, Rusconi, 1993, pp. 7-9 y 27 y ss.

él ha expresado, de varias maneras, mediante el juego complejo y entrecruzado de «escritura» y «oralidad».[7]

Pero el mismo Platón advierte de ello a «su» lector, y lo hace de forma muy clara, al menos en dos ocasiones.

En la primera pone en labios de Apolodoro las siguientes palabras: «Ni Aristodemo se acordaba de todo lo que dijo cada uno de los presentes, ni yo tampoco recuerdo todo lo que éste me contó. Por ello, lo que me pareció más importante y más digno de recuerdo en los discursos de los oradores, os lo referiré en la forma del discurso de cada uno».[8]

En la segunda, tras la narración del primer discurso de Fedro, hace que Apolodoro afirme: «Aristodemo dijo que Fedro pronunció, poco más o menos este discurso, y que después hubo algunos otros oradores que él no recordaba muy bien, por lo cual los pasó por alto y me refirió el discurso de Pausanias».[9]

Platón *nos dice claramente, pues, que lo que nos presenta está muy lejos de ser un informe «histórico».*

Y el mismo acontecimiento al que se remite se sitúa, de modo emblemático, casi en la dimensión del tiempo de las fábulas, aquella expresada con la fórmula: «Érase una vez...».[10]

Apolodoro afirma que aún era un muchacho cuando se celebró el banquete, con ocasión de la victoria de Agatón con su primera tragedia, y poco antes revela: «Desde hace

7. Sobre esta cuestión véase Th. A. Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, Introducción y traducción de G. Reale, Milán, Vita e Pensiero, 1988; 1992[3], *passim* (versión original, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen*, Berlín, W. de Gruyter, 1985).

8. *Banquete*, 178 A.

9. *Banquete*, 180 C.

10. *Banquete*, 172 B: la expresión original *tote* = entonces, aquella vez.

muchos años Agatón ya no vive en Atenas».[11] La conclusión que extrae su interlocutor es: «Entonces, hace mucho tiempo».[12]

Por lo tanto, *la lejanía en el tiempo confiere al acontecimiento la dimensión de un mito*, y, sobre la base del modo en que la gente habla de él repetidamente y desea saber acerca del mismo, Platón lo presenta como *un acontecimiento devenido legendario*, con todas las consecuencias que ello comporta.

Hay que hacer todavía una última observación.

En ningún otro diálogo se encuentra una trama tan intrincada como la del prólogo del *Banquete*, si exceptuamos el prólogo del *Parménides*.[13]

Este último constituye el mensaje alusivo más avanzado a las «doctrinas no escritas» de Platón, en el ámbito de la metafísica de las Ideas y de los Principios.[14] El *Banquete*, por su parte, es el primero que ejerce la misma función, en

11. *Banquete*, 172 C.

12. *Banquete*, 173 A. Dado que la victoria de Agatón se produjo en el año 416, podían haber transcurrido aproximadamente quince años entre aquel acontecimiento y el encuentro de Apolodoro con sus amigos. Naturalmente, si se conjetura que este episodio se sitúa al final de la vida de Sócrates, fallecido en 399. Pero hay que tener presente que Platón, en todos sus diálogos, presenta siempre los encuentros de los personajes como creaciones poéticas (con la única excepción de la *Apología de Sócrates*), y, por lo tanto, la cronología es genérica y muy aproximativa. Mucho más lejana en el tiempo se sitúa la composición del *Banquete*, escrito entre 387 y 377 a.C.

13. *Parménides*, 126 A-127 A.

14. Cfr. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, cit., pp. 362-388 (trad. cast. cit., pp. 362-388); M. Migliori, *Dialettica e Verità. Commentario filosofico al «Parmenide» di Platone*, Milán, Vita e Pensiero, 1990.

conexión con la doctrina del Eros, a los Principios primeros y supremos (el Uno y la Díada, como veremos).[15]

Lo que Platón quiere comunicarnos con este complejo prólogo, si se siguen las líneas antes indicadas, deviene muy claro y a la vez de innegable importancia.

Otros mensajes contenidos en el preludio dialogado

La figura de Apolodoro, como se ha señalado, tiene algunos rasgos de personaje de comedia, en el sentido de que se excede en las manifestaciones de sus sentimientos y convicciones.

En el *Fedón*, se señala que apenas Sócrates bebió la cicuta, todos los discípulos que estaban presentes lloraron amargamente, intentando ocultar su llanto ante la gran serenidad de Sócrates; por el contrario, de nuestro personaje se dice: «Y Apolodoro, que no había dejado de llorar desde el principio, en aquel momento empezó a gritar, a sollozar y a lamentarse, de tal manera que nos partía el corazón a todos los presentes, a excepción del mismo Sócrates».[16]

En el *Banquete*, es presentado como alguien que, «exceptuando a Sócrates», juzga a todos miserables, incluido él mismo. Por ello, se enoja consigo y con todos los demás, «menos con Sócrates». Es su discípulo desde hace tres años, y se preocupa por saber lo que éste hace y dice cada día.

En la conversación narrada con Glaucón, refiriéndose a su propia vida antes del encuentro con Sócrates, Apolodoro señala: «Vagaba de un lado para otro, y, mientras creía hacer algo, en realidad era más desgraciado que cualquier otro, y no menos que tú ahora, que piensas que se debe hacer todo menos filosofar».[17]

15. Cfr. *Banquete*, 189 C-193 y lo que indico en el capítulo VII.
16. *Fedón*, 117 D.

Y en el coloquio dirigido a los amigos, afirma: «Por lo demás, yo disfruto extraordinariamente hablando u oyendo hablar de filosofía, aparte del provecho que creo extraer de ello. En cambio, cuando escucho ciertos discursos, en particular los vuestros, los de los ricos y hombres de negocios, me enojo, y a vosotros os compadezco, amigos, porque creéis hacer grandes cosas, cuando no hacéis nada».[18]

Así, Apolodoro invita a filosofar (y Eros, como veremos, será presentado por Sócrates como el Filósofo en grado sumo), y a juzgar la riqueza y los asuntos que la producen por lo que son, esto es: cosas de poca importancia.

Poniendo de manifiesto aquel rasgo histriónico de la figura de Apolodoro que tiene tono de comedia (como, por el contrario, en el *Fedón* lo tenía de tragedia), Platón le hace extraer las siguientes conclusiones: «Quizá vosotros, por el contrario, me juzgáis un desdichado; y pienso que creéis tener razón; pero, en cuanto a vosotros, no sólo creo que sea verdadero lo que he dicho, sino que lo sé de cierto».[19]

Apolodoro no sabe todavía si él ya vive como Sócrates; pero ha entendido dónde está la verdad y dónde no. En este sentido, como se ha observado: «Es un personaje cómico porque aún no vive su verdadera pasión con una autonomía consciente. Sigue vinculado a la persona de Sócrates y, así,

17. *Banquete*, 173 A.
18. *Banquete*, 173 C.
19. *Banquete*, 173 D.

ejerce de mediador entre este nuevo amigo y los viejos amigos a quienes relata».[20]

Pero se puede añadir algo más. En una obra como el *Banquete* la invitación a la filosofía y la reprobación de quienes persiguen la riqueza como el objetivo de sus vidas sólo podía hacerse con este estilo.

El personaje de Glaucón, convocado en el diálogo narrado, tiene el mismo nombre que uno de los hermanos de Platón, que será uno de los deuteragonistas en la *República*. Algunos creen que también el Glaucón del *Banquete* puede ser el hermano de Platón; otros, en cambio, lo descartan.

Las palabras que Apolodoro le dirige, como hemos visto en el primero de los fragmentos arriba leídos, pueden parecer demasiado fuertes, ya que se le considera un desgraciado, convencido como está de «que se debe hacer todo menos filosofar». De hecho, en la *República*, Glaucón es tratado de modo muy distinto. Pero el *Banquete* es anterior a la *República* (el primero compuesto cuando Platón contaba entre cuarenta y cincuenta años; el segundo fue escrito años después) y, en el momento en que el filósofo lo componía, puede que su hermano mereciera un tirón de orejas e incluso, y precisamente, con la refinada dimensión de comedia que Apolodoro pone en escena.

20. G. Krüger, *Ragione e Passione. L'essenza del pensiero platonico*, Introducción y bibliografía de G. Reale, traducción de E. Peroli, Milán, Vita e Pensiero, 1995, 1996[2], p. 82 (versión original, *Einsicht und Leidenschaft. Das wesen des platonischen Denkens*, Fráncfort del Meno, Klostermann, 1992[6], 1939[1]).

Capítulo tercero

EL PRÓLOGO NARRADO

UN IMPORTANTE MENSAJE CIFRADO: SÓCRATES RECIBE UNA INSPIRACIÓN ANTES DEL *BANQUETE*

El encuentro de Sócrates con Aristodemo

Apolodoro no entra de inmediato en el núcleo de la narración de los discursos, pero comienza desde el principio, allí donde Aristodemo había iniciado su relato.[1]

El tercer día después de la victoria de Agatón con su primera tragedia, Aristodemo encontró a Sócrates elegantemente vestido e incluso calzando las sandalias, contra su costumbre. Se dirigía al banquete en casa de Agatón, reservado a algunos amigos, después del celebrado el día anterior con los coreutas.

Sorprendido, Aristodemo escucha la propuesta de Sócrates de que le acompañe al banquete, pese a no haber sido invitado. Acepta de buen grado, dejando para Sócrates la tarea de justificar su indebida intromisión.

Aristodemo es presentado como «pequeño y siempre descalzo»,[2] como Sócrates; y calificado como «uno de los más enamorados de Sócrates en su época».[3]

Por lo tanto, es una suerte de imagen, en pequeño, del mismo Sócrates, y como tal es elegido por Platón como testigo del gran acontecimiento y fuente de las diversas informaciones.

1. Cfr. *Banquete*, 174 A-178 A.
2. *Banquete*, 173 B.
3. *Ibid.*

También el encuentro imprevisto, así como la invitación transversal al margen de las reglas, tienen el significado emblemático, como muy bien se ha observado, de las creaciones poéticas improvisadas y fecundas, que, como luces encendidas de repente, nos permiten ver lo inusitado, lo sorprendente.

Apenas llegado a casa de Agatón, Aristodemo encuentra a un esclavo que lo recibe y lo conduce donde estaba el amo, quien le da la bienvenida y lo invita a acomodarse al lado de Erixímaco, diciéndole también que lo había buscado para invitarlo, pero no lo había encontrado.

Extrañamente, Aristodemo entra solo, y cuando se le pregunta dónde está Sócrates no sabe qué responder, como si lo hubiera perdido por el camino sin darse cuenta.

En efecto, inmediatamente después del encuentro, Sócrates se había sumergido en meditaciones, quedándose atrás, concentrado en sus pensamientos, y había exhortado a Aristodemo a que no se detuviera, rogándole que siguiera adelante sin esperarle.

Luego, de repente, se había detenido en el portal de los vecinos, y, pese a la invitación de los siervos de Agatón, había rechazado entrar.[4]

La concentración extática y la inspiración de Sócrates

Esta inmersión en una meditación profunda, iniciada de inmediato tras el encuentro con Aristodemo y mantenida durante todo el camino, y luego aquella inesperada parada en el portal, casi poseído por una inspiración religiosa,

4. *Banquete*, 174 D-175 B.

tienen una gran importancia en el planteamiento dramatúrgico del diálogo.

Platón dice lo suficiente para que el lector lo comprenda. Agatón querría que los siervos insistieran en hacerlo entrar y Aristodemo se opone no sólo una sino varias veces. Sócrates entra a la mitad del banquete.[5]

Obsérvese el comportamiento intencionadamente provocativo: Sócrates envía antes al discípulo no invitado, y él, invitado y tan deseado (dado que había rechazado participar en la fiesta del día anterior por miedo al gentío), permanece fuera en meditación, y entra a mitad de comida, rompiendo, así, las buenas maneras.

Con la profunda inspiración que Sócrates recibe por el camino y, sobre todo, en el portal de los vecinos de Agatón, Platón quiere aludir, ciertamente, a la inspiración divina para las cosas que dirá acerca del Eros.

Y hacia el final del diálogo, reclamará aún la atención del lector sobre tales inspiraciones divinas y concentraciones extáticas y pondrá en boca de Alcibíades, en relación con un significativo evento acaecido durante la campaña militar de Potidea, cuanto sigue: «Preso de algún pensamiento, permanecía de pie en el mismo lugar meditando hasta el alba, y dado que no lograba resolverlo, no desistía y seguía allí inmóvil, buscando la solución. Era ya mediodía y los hombres se habían dado cuenta, y, asombrados, se decían unos a otros que Sócrates estaba allí de pie, desde el alba, pensando en algo. Al final, algunos soldados jonios, al atardecer, tras haber cenado, sacaron fuera sus petates –cuando esto ocurría era verano–, y, mientras descansaban al fresco, lo observaban, para ver si se quedaría de pie durante toda la

5. *Banquete*, 175 C.

noche. Y así permaneció verdaderamente hasta que llegó el alba y salió el sol. Entonces, tras elevar una plegaria al sol, se movió y se marchó».[6]

Éste es un punto clave, que hay que tener muy presente, para interpretar el significado del personaje de la sacerdotisa-adivina Diótima de Mantinea, de quien Sócrates fingirá haber sido discípulo en las cosas del amor.

El emblemático acercamiento de los dos personajes clave del diálogo

Cuando Sócrates entró, Agatón lo invitó a echarse a su lado, diciéndole: «Échate junto a mí, para que, estando en contacto contigo, disfrute yo también de la sabiduría que se te presentó mientras estabas en el portal. Es evidente que la encontraste y la tienes en tu poder, porque si no, no te habrías movido».[7]

Al juego irónico de Agatón, Sócrates responde con otro, igualmente irónico, que invierte las convicciones sobrentendidas en dicho juego. Agatón es de formación sofista (influido, en particular, por Gorgias), y, por lo tanto, cree que la sabiduría puede recibirse desde fuera. Sócrates ridiculiza esta convicción, y se remite a la imagen del líquido que fluye a través de un hilo de lana, de una copa más llena a otra más vacía, diciendo que, si así fuera, el afortunado sería él, quien, reclinándose al lado del poeta que con su primera tragedia había arrancado dos días antes el aplauso de treinta mil griegos, se colmaría de sabiduría,

6. *Banquete*, 220 C-D.
7. *Banquete*, 175 C-D.

en lugar de su propio saber, muy débil y semejante a un sueño.[8]

Esta escena es también de gran importancia para la comprensión de nuestro diálogo: en ella se enfrentan el «poeta» y el «filósofo» *y se abre la gran competición entre poesía y filosofía.*

Gerhard Krüger –uno de los escasos estudiosos que ha distinguido bien este punto (aunque, como veremos, sin llevarlo a sus extremas consecuencias)– escribe: «Esta discusión se señala desde el comienzo, por medio del relato de Aristodemo, como el apogeo al que tiende lo que sucede entre los personajes: la representación de los discursos sobre Eros desemboca en una *competición entre el poeta y el filósofo.* Agatón resultó victorioso en la pugna de los poetas. Pero ahora él, en aquellos momentos el primero de los poetas, debe superar la nueva competición con el filósofo: la disputa sobre la *sabiduría*».[9]

Pero, más que con la competencia de los discursos, Platón confirmará la victoria de la filosofía sobre la poesía en la escena final. Veremos cómo Alcibíades, tras haber coronado a Agatón, al advertir, de repente, la presencia de Sócrates a quien no había visto al entrar, toma una parte de las cintas de la corona que había colocado en la cabeza del poeta y corona también al filósofo, justificando este gesto ante Agatón en razón de que Sócrates «en los discursos vence a todos los hombres, no sólo una vez, como tú anteayer, sino siempre».[10]

8. *Banquete*, 175 E.
9. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 85.
10. *Banquete*, 213 E.

Este primer encuentro de los dos personajes principales arroja mucha luz sobre el juego dramatúrgico de las máscaras del gran discurso que Platón pondrá en labios de Sócrates.

Propuesta de Pausanias de beber con moderación y de Erixímaco de tejer los elogios de Eros

Desde hace tiempo, los estudiosos han señalado la dimensión dionisíaca del banquete. La reunión en casa de Agatón sería el tercer momento del rito dionisíaco, a continuación de la representación de la tragedia en la fiesta de Dioniso y del convite con los coreutas. Pero, tras haber cantado los himnos en honor de Dioniso y cumplidos los demás ritos prescritos, en el momento de disponerse a beber, Pausanias propone *moderar las libaciones* dado que el día anterior se había bebido demasiado, lo cual fue aprobado por todos.

El médico Erixímaco elogia esta decisión, explicando los peligros de la embriaguez. Propone despedir a la flautista y conversar. Hace suya una queja que ya, desde hacía tiempo, profería Fedro sobre el hecho de que los poetas no hubieran escrito elogios en honor del gran y poderoso dios Eros, y, en cambio, hubieran compuesto encomios en honor de otros dioses y de distintos héroes. Algunos sofistas escribían incluso alabanzas sobre cosas de escasa importancia.

He aquí su propuesta: «Si compartís mi parecer, pasaremos nuestro tiempo con los correspondientes discursos. Opino que cada uno de nosotros, por turno avanzando hacia la derecha, debería pronunciar un discurso sobre Eros, lo más bello posible; y que sea Fedro quien empiece, ya que

está echado en el primer puesto y es, a la vez, el padre del discurso».[11]

Procediendo según este orden, los últimos en hablar serán Agatón y Sócrates, del mismo modo que habían sido los primeros sobre los que había recaído la atención.

Recordemos algunos de los puntos clave puestos de manifiesto en este conspicuo prólogo. En primer lugar, la meditación de Sócrates a lo largo del camino y su rapto extático fuera de la casa de Agatón, y, luego, su inspiración sobre lo que dirá; además, un mensaje preciso, relacionado con aquella divina inspiración, comunicado con las siguientes palabras en respuesta a la invitación de Erixímaco a pronunciar discursos en elogio de Eros: «Nadie, Erixímaco, rechazará tu propuesta. No seré *yo, que afirmo no saber nada más que las cosas del amor*».[12]

Debemos tener presente la emblemática relevancia dada a la presentación de ambos personajes, Agatón y Sócrates, situados uno junto al otro y en oposición: solemne anuncio de que la competición entre «poesía» y «filosofía» está a punto de comenzar.

Además, se preanuncia con alusiones concretas cuál será su resultado, con la renuncia a embriagarse, la aceptación por parte de todos de respetar la regla de beber con moderación y la despedida de la flautista para poder conversar. Se trata de una provocadora y simbólica transformación del *rito dionisíaco*, (conectado a la poesía trágica y cómica) en *rito apolíneo* (vinculado a la filosofía).

11. *Banquete*, 177 D.
12. *Ibid.*

Capítulo cuarto

FEDRO

La máscara del literato sensible e inteligente pero necesitado de filosofía

El personaje de Fedro y el significado de su máscara

El primer discurso puesto en boca de Fedro[1] ha decepcionado a algunos estudiosos, que consideran que no llega a conclusión alguna.

En realidad, a muchos se les ha escapado, casi por completo, el mensaje que Platón quiere comunicar mediante esta máscara, el cual es, ciertamente, muy sutil.

El filósofo da mucha importancia a este discurso, desde el punto de vista dramatúrgico, como *apertura* de la serie de alabanzas y como introducción a la problemática del Eros. En efecto, hace partir de Fedro la serie de discursos, y lo coloca, en torno a la mesa, en el lugar justo. Además, por medio de Erixímaco lo proclama «padre del discurso»,[2] por los motivos arriba mencionados. Y no sólo antes, sino también después de su elogio, señala que el narrador no recordaba todo lo que se había dicho en el banquete, y añade: «Aristodemo decía que Fedro pronunció, más o menos, este discurso, y que después de Fedro hubo algunos otros que no recordaba bien, por lo cual, pasándolos por alto, me refirió el discurso de Pausanias».[3]

1. Cfr. *Banquete*, 178 A-180 B.
2. *Banquete*, 177 D.
3. *Banquete*, 180 C.

Platón concede sin duda un relieve notable al discurso de Fedro.

El juicio negativo de muchos estudiosos al contenido de dicho discurso se debe probablemente a que no han comprendido al personaje que lo expone y, como ya hemos indicado, han malinterpretado el papel de la máscara con que comienza el complejo juego dramatúrgico.

Entonces, ¿quién es Fedro y cuál es el significado de su máscara?

Fedro es la clase de literato para quien lo más importante es leer y saborear discursos escritos, y, por lo tanto, es un gran amante de los oradores y del arte de escribir. En el *Fedro*, cuando Sócrates le pregunta si quiere discutir acerca de si las obras se deben escribir en poesía o en prosa, responde: «¿Me preguntas si debemos hacerlo? ¿Y por qué otro motivo se habría de vivir, sino por placeres semejantes? No será, ciertamente, por aquellos otros que requieren sufrir de antemano, so pena de no sentir gozo, como sucede en casi todos los placeres del cuerpo, que por ello, y con razón, han sido llamados serviles».[4]

Pero no sólo esto, sino que también es capaz de convencer a los escritores para que pronuncien o escriban nuevos discursos, como Platón nos dice asimismo en el *Fedro*: «Eres un ser divino para los discursos, Fedro, sencillamente maravilloso. Creo que entre los discursos que se han dado durante toda tu vida, nadie más que tú ha logrado que nacieran tantos, bien por haberlos pronunciado tú mismo, bien por haber obligado en cierto modo a otros a pronunciarlos. Exceptuando a Simmias, el tebano, a los demás los vences sobradamente».[5]

4. *Fedro*, 258 E.
5. *Fedro*, 242 A-B.

Además de gran entusiasta del arte de construir discursos, es un buen conocedor de las reglas de la retórica propuestas por las distintas escuelas. Se interesa por la interpretación racionalista de los mitos y, al igual que los rétores, está convencido de que el arte de la palabra ha de orientarse, sobre todo, a persuadir a quien escucha, y, por lo tanto, debe interesarse más por lo verosímil que por la verdad, dado que, en general, lo verosímil persuade más que la verdad.

Thomas A. Szlezák observa justamente: «Sería difícil ver qué debería hacer Sócrates con este joven e inquieto literato, si no fueran precisamente su inquietud y su capacidad de entusiasmarse lo que constituye el punto de partida perfecto para el experto en el arte de amar: Sócrates quiere orientar tal capacidad hacia un objeto mejor».[6]

La máscara de Fedro es el símbolo de aquellos jóvenes que poseen sus dotes, pero a quienes falta la verdadera fuerza que les permita actualizarse de modo conveniente; a saber: la filosofía. Por lo tanto, el sentido del mensaje es que los jóvenes de estas características dediquen «su vida a Eros, siguiendo discursos filosóficos».[7]

En el *Fedro*, diálogo posterior al *Banquete*, hay una clara conquista del personaje en bien de la filosofía. Tres veces hace Platón que Fedro exprese esta adhesión a la invitación. Antes de que comience el gran elogio sobre Eros, cuando Sócrates pregunta dónde está el muchacho a quien puede dirigir su discurso filosófico, Fedro responde: «Ese muchacho está aquí a tu lado, muy cerca, y todo el tiempo que tú quieras».[8] A la invitación de dedicarse a Eros siguiendo la

6. A. Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, cit., pp. 73 y ss.
7. *Fedro*, 257 B.
8. *Fedro*, 243 E.

filosofía, invitación arriba leída, y presentada por ficción dramatúrgica, como petición para llevar como súplica al rétor Lisias, tan amado por Fedro, éste responde: «Me uno a tu súplica».[9] Y al final del diálogo, tras la gran plegaria del filósofo al dios Pan, el muchacho añade: «Me uno a ti en esta plegaria, puesto que son comunes las cosas de los amigos».[10]

En el *Banquete* la máscara de Fedro representa al joven que tiene las cualidades para convertirse a la filosofía, y es invitado a escuchar los discursos de las «máscaras que pasan», precisamente para que se convierta.

Su discurso es de naturaleza retórica, prefilosófica, con abundantes citas de poetas como prueba de lo que está diciendo, y carente de argumentos racionales de sus aseveraciones.

Fedro presenta cinco ideas, como veremos seguidamente, algunas de las cuales son hermosas y válidas, pero sólo afirmadas, sin un razonamiento adecuado.

Veamos cuáles son tales ideas.

Los primeros dos temas: Eros es un dios antiquísimo y es causa de los mayores bienes

Eros es un dios grande y maravilloso. Un dios *antiquísimo,* como prueba el hecho de que ningún poeta habla de sus padres. Hesíodo y Acusilao narran que inmediatamente después de Caos y Gea se generó Eros. Y Parménides relata que la diosa suprema concibió a Eros como primero de todos los dioses.

9. *Fedro,* 257 B.
10. *Fedro,* 279 C.

En cuanto dios antiquísimo, Eros es causa de grandes bienes, y, en particular, procura al joven un amante merecedor de serlo, y al amante, su joven amado.

Y he aquí el núcleo central del credo de Fedro: «Lo que, en efecto, debe guiar durante toda la vida a los hombres que quieren vivir de manera bella, ni los parientes, ni los honores, ni la riqueza, ni ninguna otra cosa son capaces de infundirlo tan bien como Eros».[11]

Pero la motivación no se busca en la *causa,* sino sólo en el *efecto:* al ser descubierto haciendo algo deshonroso, o al sufrirlo vilmente sin defenderse, un hombre experimenta mucho más dolor si es visto por el amado que por el padre, los amigos u otras personas; y lo mismo vale también para el amado.

Ello demostraría que Eros es quien infunde en los hombres lo que puede hacerlos vivir bellamente.

Importancia sociopolítica del Eros

Fedro recurre a otra idea, de notable relieve.

Si una ciudad estuviera compuesta de amantes y amados, estaría gobernada de modo perfecto, ya que éstos se empeñarían en mantenerse alejados de todo lo deshonroso, y se emularían mutuamente en el honor.

Lo mismo sucedería si un ejército estuviera compuesto de amantes y de amados: combatiendo juntos conseguirían vencer a cualquier enemigo: «En efecto, un hombre que ama soportaría mucho mejor ser visto por todos los demás abandonando su puesto o arrojando sus armas que serlo por

11. *Banquete,* 178 C.

su amado, y preferiría mil veces morir antes que ser visto por el amado haciendo esto».[12]

Además, ningún amante sería tan vil como para abandonar en el campo al amado y no prestarle ayuda cuando necesitara socorro, ya que sería el mismo Eros quien inspirara aquel valor, que Homero dijo que había inspirado en algunos héroes.

Pero Fedro se limita, de nuevo, a afirmar tales conceptos, sin fundamentarlos. Como antes, la prueba de la validez de la primera afirmación se procura sobre la base de los efectos y no de la causa que explicaría sus razones. En el caso de la segunda afirmación recurre a la autoridad de Homero, interpretado, por otra parte, de modo no totalmente correcto.

Sólo quien ama sabe morir por otro

Fedro presenta un concepto grandioso, que se presta, sin embargo, a un fácil equívoco, como veremos más adelante: «Sólo los amantes están dispuestos a morir por otro, no sólo los hombres, sino también las mujeres».[13]

Y como testimonio aduce algunos ejemplos célebres, a los que los griegos se referían como mitos paradigmáticos.

Alcestis estuvo dispuesta a morir, por amor, por su marido, superando en afecto tanto a la madre como al padre de aquél, hasta el punto de que los dioses quedaron maravillados por su acción y la premiaron dejando volver del Hades a su alma, algo concedido a muy pocos hombres. Distinta fue la suerte que reservaron a Orfeo, quien no tuvo el valor de

12. *Banquete*, 179 A.
13. *Banquete*, 179 B.

morir por su esposa, sino que buscó astutamente el medio de penetrar en el Hades.

Aquiles, por su parte, quiso morir por el amor a Patroclo, vengándolo con la muerte de Héctor, sabiendo que al hacer esto moriría (mientras que si no lo hacía, llegaría a anciano). Aquiles quiso morir por Patroclo, quien ya había fallecido. Y los dioses lo premiaron enviándolo a las Islas de los Bienaventurados.

He dicho antes que esta idea lleva a muchos a engaño, ya que la confunden con la noción cristiana del amor supremo que consiste precisamente en morir por otro.

No es así para los griegos. Veremos que el mismo Sócrates retoma esta noción y explica sus implicaciones y las consecuencias que comporta, las cuales Fedro no explicita, si bien presupone. Desde una óptica totalmente laica, Calogero ya lo había comprendido bien, y observaba: «Un amor considerado como dedicación sustancial y abnegación en favor de otra persona no parece ni siquiera concebible [para los griegos]. Los sacrificios no sólo de Aquiles por Patroclo, sino también de Alcestis por Admeto [...] serían absurdos, si no se hubieran realizado por amor a la gloria».[14]

Pero sobre esto volveremos más adelante.

Superioridad del amante respecto del amado y conclusiones sobre el discurso de Fedro

La última idea citada por Fedro constituye una notable prueba de la delicadeza y sensibilidad del alma del personaje.

14. G. Calogero, *Il Simposio di Platone. Versione e saggio introduttivo*, Bari, Laterza, 1946[2], p. 70.

Aquiles no era el «amante» de Patroclo, sino su «amado», puesto que era más joven y más bello. Y su gesto maravilló a los dioses, ya que es normal que el amante manifieste amor por el amado, mientras que el amor de los amados por los amantes es mucho más tenue. Por eso honraron los dioses a Aquiles más que a Alcestis, y lo enviaron a las Islas de los Bienaventurados.

Según la afirmación de Fedro, sin la debida demostración, que Sócrates retomará adecuadamente razonada presentándola como neta superación de las tesis de Agatón: «El amante es más divino que el amado, pues está inspirado por un dios».[15]

Tengamos presente, para comprender bien este importante anticipo como mera intuición de la tesis en cuestión, que no sólo para la opinión común, sino para el mismo Platón, el amado, incluso en el mejor de los casos, no puede ser más que una *imagen* o un *reflejo* del Eros del amante.

Leamos el hermoso pasaje en que en el *Fedro*, diálogo de la época de madurez, Platón explica la diferencia entre el amante y el amado: «Y cuando el amante sigue haciendo esto con el paso del tiempo [amar filosóficamente] y se encuentra con el amado en los gimnasios y en los demás lugares públicos, entonces la fuente de aquel flujo del que he hablado, y a la que Zeus, cuando se enamoró de Ganimedes llamó "flujo de amor", lanzándose pleno hacia el amante, primero penetra en él y, después de llenarlo completamente, se derrama. Del mismo modo que un golpe de viento o el eco, reverberando de los cuerpos pulidos y sólidos, vuelven de nuevo al punto de partida, así procede el flujo de la belleza, retornando su vibración, a través de los ojos, al bello amado.

15. *Banquete*, 180 B.

A través de los ojos puede, por su naturaleza, llegar hasta el alma; y, tras haberla alcanzado y haberla requerido, irriga los conductos de las plumas y las hace renacer, y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Por lo tanto, el amado ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le sucede, ni puede explicarlo, pero, al igual que quien se ha contagiado de otro de una enfermedad ocular no acierta a explicar su causa, él se ve a sí mismo en el amante como en un espejo, pero no lo sabe. Cuando el amante está presente, se le acaban sus sufrimientos de la misma manera que a aquél; y cuando está ausente, también del mismo modo que aquél, desea y es deseado, pues tiene en sí una imagen de Eros que es sólo un reflejo del Eros. No lo llama ni lo considera Eros, sino amistad».[16]

Como ya he indicado, Platón retoma y justifica algunas de estas ideas, enunciadas aquí por Fedro de manera totalmente acrítica y de forma puramente intuitiva.

Pero este rudo modo de expresar bellas ideas sin demostrarlas y dichas algo confusamente, manifiesta los rasgos esenciales de esta primera máscara, tan mal comprendida por algunos estudiosos.

Ésta es la máscara que representa precisamente al personaje a quien Platón dirigía sus mensajes, a fin de que «[dedicara] su vida a Eros, siguiendo discursos filosóficos».[17]

Dicho personaje debe ahora observar y escuchar atentamente a las «máscaras que pasan», distinguir aquellas que dicen de Eros lo que no es de las que, en cambio, dicen lo que es, y luego escoger de manera consecuente.[18]

16. *Fedro*, 255 B-E

17. *Fedro*, 257 B.

18. Naturalmente, con este personaje debe identificarse también en cierto modo al lector ideal.

Capítulo quinto

PAUSANIAS

LA MÁSCARA DEL ORADOR Y POLÍTICO A LA USANZA INSPIRADO EN EL RACIONALISMO SOFISTA

Importancia del papel de Pausanias en el juego de las máscaras

También el discurso de Pausanias[1] es poco y mal entendido por algunos intérpretes, los cuales, en lugar de leer el diálogo desde la óptica del juego de las máscaras y, por lo tanto, entrar en la dinámica dramatúrgica del juego mismo, intentan extraer de este discurso nociones de Platón. Como consecuencia, no comprenden que, por el contrario y de forma muy sutil, no se nos presentan ideas de Platón, sino concepciones que éste intenta derrocar de manera estructural, invirtiendo el plano sobre el que se apoyan, como veremos en el discurso de Sócrates-Diótima y de Alcibíades.

Debemos tener presente, además, que se trata del discurso más extenso, antes del de Sócrates, y está muy bien planteado y articulado. De hecho, las ideas que Pausanias expresa debían de ser las más difundidas entre los atenienses cultos y de rango elevado para justificar, desde el punto de vista ético, la pederastia.

Pero en el discurso no se esgrime la argumentación justificativa. Ésta se basa en el intento de ennoblecer el placer erótico pederasta, haciendo converger el placer erótico con

1. Cfr. *Banquete*, 180 C-185 C.

motivos ideales: «Es algo completamente hermoso conceder los favores al amante por alcanzar la virtud».[2]

La posición de Platón, a lo largo de la obra, es revolucionar este modo de entender el Eros y su fuerza educativa, e invertir la manera de pensar de la sociedad culta de Atenas sobre este problema.

Y este vuelco se lleva a cabo, como veremos, mediante la ironía más sutil y con un extraordinario arte poético.

La tesis de la existencia de dos formas de Eros: Eros Celeste y Eros Vulgar

Pausanias fue discípulo del sofista Pródico, y en el discurso que se nos presenta desempeñan un papel significativo, además del método, algunas ideas de origen sofista.

En primer lugar, cabe resaltar la habilidad con que se fundamenta la defensa del Eros pederasta, que algunos defendían, mientras que otros condenaban. Era considerado por los jóvenes «algo deshonroso conceder sus favores a los amantes».[3]

La razón de fondo sobre cuya base se conduce la defensa radica en la *distinción de dos formas de Eros muy diferentes entre sí*. No existe una sola Afrodita, sino dos; y, análogamente, no existe un único Eros, sino, dos. La primera Afrodita no tuvo madre y es hija de Urano, del Cielo. Por lo tanto, sólo procede de varón y recibe el nombre de Afrodita Urania, o sea, Celeste. La segunda es hija de Zeus y Dione, y es llamada Afrodita Pandemo, Vulgar. Como consecuencia, el Eros vinculado a Afrodita Urania será Eros Uranio, esto es, Celeste; en cambio, el que acompaña a Afrodita Pandemo será Eros Pandemo, es decir, Vulgar.

2. *Banquete*, 185 B.
3. *Banquete*, 182 A.

¿Entonces, qué Eros deberá ser elogiado?

Se muestra aquí, de inmediato, el racionalismo sofista característico de la máscara que ocupa la escena. Desde hace tiempo, los estudiosos han puesto de relieve que, para la religiosidad pagana, toda potencia divina que se manifestaba en el *pathos* de los hombres se tenía que venerar y elogiar.

Pausanias reconoce formalmente que hay que alabar a todos los dioses, pero muy pronto niega de forma sistemática su afirmación. Invierte la óptica de la religiosidad pagana y adopta la perspectiva racionalista-desmitificadora sofista, declarando que *no todo Eros es hermoso, no todo Eros es digno de encomio*, sino sólo aquel que se desarrolla de modo debido.

Según Pausanias, los valores no se encuentran en las cosas, sino que son dados a las cosas. Las acciones en sí mismas no son ni bellas ni feas: resultan bellas si se realizan de modo recto y armónico, mientras que, en caso contrario, resultan feas. En otros términos, no es la acción en sí, como decíamos, la que tiene valor o carece de él, sino la manera en que ésta se realiza. El modo en que se lleva a cabo una acción es lo que le confiere un valor positivo o negativo. Y esto significa que el hombre puede satisfacer cualquier deseo y pasión, intentando regular tal satisfacción de la manera más oportuna.

Leamos un significativo pasaje: «Es cierto que se debe alabar a todos los dioses, pero hay que intentar decir lo que a cada uno le ha tocado en suerte de los dos Eros. También toda acción es así: considerada en sí misma y por sí misma

no es ni hermosa ni fea. Tomemos, por ejemplo, lo que estamos haciendo ahora, a saber, beber, cantar o conversar. Ninguna de estas cosas es hermosa en sí misma, sino que resulta tal en el modo de realizarse, según el modo de ejercerse. Si se hace bien y rectamente es hermosa; y fea si, por el contrario, no se hace de modo recto. Lo mismo vale para el amor: no todo Eros es bello ni digno de ser alabado, sino sólo el que nos impulsa a amar bellamente. Pues bien, el Eros que acompaña a Afrodita Vulgar es verdaderamente vulgar y obra al azar. Y éste es el Eros de los hombres que valen poco».[4]

El Eros para los jóvenes, si se practica de modo recto, es predominantemente Eros Celeste

El Eros Pandemo o Vulgar, como hemos visto, está vinculado a Afrodita Pandemo o Vulgar, mucho más joven que Urania y engendrada, recordemos, por Zeus y Dione, esto es, participa por nacimiento de lo masculino y lo femenino. Por ello, los hombres que siguen a este Eros no aman menos a las mujeres que a los muchachos, y, en particular, aman más los cuerpos que las almas. Además, buscan a jóvenes dotados de poca inteligencia para someterlos con mayor facilidad a sus deseos. Actúan como se les presenta y descuidan por completo las normas que imprimen belleza y, por lo tanto, bondad, a sus actos.

En cambio, el Eros Uranio o Celeste está vinculado a Afrodita Urania o Celeste, generada sólo por la naturaleza masculina. Por ello, los hombres que siguen a este Eros

4. *Banquete*, 180 E-181 B.

aman a los varones, más fuertes y más inteligentes. Y dado que Afrodita Celèste es más antigua y moderada, quienes siguen a este Eros siguen asimismo la justa regla de la moderación.

En primer lugar, eligen a los jóvenes cuando ya tienen uso de razón, y en segundo lugar, no engañan al joven falto aún de discernimiento, burlándose de él y marchándose con otros a placer, con todas las consecuencias que ello comporta, sino que se muestran dispuestos a compartir toda su vida junto al amado.

Pausanias concluye el primer asalto de su defensa del Eros varonil del siguiente modo: «Tendría que existir una ley que prohibiera amar a los niños, a fin de evitar que se derroche demasiada energía en algo todavía incierto. En efecto, incierta es la meta que los niños alcanzarán en el vicio y en la virtud tanto del alma como del cuerpo. Los hombres buenos se imponen a sí mismos esta ley voluntariamente. Pero habría que obligar también a que hicieran lo mismo los amantes vulgares, de igual modo que les forzamos, en la medida de lo posible, a no amar a las mujeres libres. Éstos son los que han convertido el asunto en objeto de reprobación, hasta tal punto que algunos osan afirmar que es vergonzoso conceder favores a los amantes. Y lo dicen, refiriéndose precisamente a aquéllos, viendo su inoportunidad y su falta de justicia, ya que ninguna acción cumplida con orden y según la ley podría en justicia merecer reproche».[5]

5. *Banquete*, 181 D-182 A.

Nueva confirmación de la validez de la tesis con un análisis de carácter político-sociológico desarrollado sobre cánones sofistas

Con notable habilidad dialéctica, Pausanias presenta una confirmación de su tesis con un análisis de las posiciones adoptadas por diversas ciudades ante el amor masculino, que dependen de la variedad de criterios seguidos y, por lo tanto, de la relatividad del juicio en cuestión. En particular, quiere demostrar que la valoración no depende de la *physis*, o sea, de la naturaleza misma de la cosa, sino más bien de las instituciones, es decir, de las *leyes positivas*.

Krüger ha puesto de relieve justamente lo siguiente: «Esta *sociología sofista*, en la que reside quizás el mayor punto de contacto entre el racionalismo antiguo y el moderno, se funda en la efectiva diversidad de las opiniones morales vigentes en diversos lugares. Dicha diversidad no es en sí misma incompatible con un "verdadero ordenamiento"; todas las "morales" podrían, por ejemplo, ser erróneas, excepto una (o todas en general, o todas bajo determinado punto de vista). Sin embargo, para el formalismo del racionalismo soberano, la variedad de opiniones se convierte sin duda en la prueba de la relatividad del objeto mismo al que éstas se refieren. Así es como Pausanias interpreta las distintas opiniones de las regiones griegas sobre la pederastia».[6]

Y he aquí la diversidad verificada sobre este problema en varias de las ciudades griegas.

En Élide y Beocia –dirá Pausanias–, donde no se han desarrollado la cultura ni la formación intelectual, «se ha

6. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 106.

establecido como norma»[7] que es bello que un joven conceda sus favores al amante, sin más. Ello se debe a que la falta de dicho desarrollo ha incapacitado a los hombres de estas regiones para hablar bien y construir discursos capaces de convencer y persuadir a los muchachos, y con esta norma indiscriminada eliminan las obligaciones y los esfuerzos en la conquista de los jóvenes.

En Jonia, en cambio –señala Pausanias–, sometida a la influencia de los bárbaros, «se ha establecido como norma»[8] que esto no se practique, por considerarse deshonroso. La razón de tal norma radica en el hecho de que en Jonia gobiernan regímenes tiránicos, en los cuales el amor por los jóvenes, así como la afición por la gimnasia y la filosofía se estiman vergonzosos. Se trata, por lo tanto, de razones de carácter político: «No conviene a los gobernantes, creo yo, que surjan entre sus súbditos grandes pensamientos ni amistades y comunidades sólidas, ya que todo ello, más que ninguna otra cosa, suele inspirar el amor».[9]

Pausanias, para demostrar que la fuerza de Eros es política, democrática y enemiga de los tiranos, apela a las célebres figuras de Harmodio y Aristogitón, tan queridas por la tradición democrática ateniense. Como es sabido, Hiparco, hermano del tirano Hipias, había ultrajado a Harmodio, y en 514 a.C., Harmodio y su amigo Aristogitón, para reparar el ultraje, le dieron muerte. Éste fue uno de los elementos que contribuyeron a la caída de la tiranía de los Pisístratos. Pausanias, naturalmente, magnifica el episodio en conexión con la tesis que está defendiendo: fueron el Eros

7. *Banquete*, 182 B.
8. *Banquete*, 182 B-C.
9. *Banquete*, 182 C.

del amante Aristogitón y la correspondiente amistad de su amado los que derrocaron la tiranía.[10]

Las conclusiones son, pues, las siguientes: «Donde se estableció que es vergonzoso complacer a los amantes, fue a causa de la vileza de quienes así lo instituyeron, de la prepotencia de los gobernantes y de la cobardía de los súbditos. En cambio, donde se consideró, simplemente por norma, que es bello complacer a los amantes, fue por la desidia de quienes sentaron esa regla».[11]

Mucho más hermosas, si bien difíciles de comprender –sigue Pausanias–, son las normas vigentes en Esparta y Atenas sobre dicha materia.

En primer lugar, se cree que es más bello amar abiertamente que en secreto, y que se debe amar a los más nobles y mejores, aunque sean más feos que otros. Se considera bella la competición por la conquista del joven en la que el amante se emplea a fondo y asimismo hermosa la conquista lograda del amado.

Además, en Atenas se concede al amante la libertad de llevar a cabo los actos más extraños (como súplicas, plegarias, juramentos, actos serviles), que se reprobarían si, en lugar de realizarse por amor, se hicieran para obtener favores políticos, esto es, por razones de conveniencia y poder. Se dice que el amante es el único a quien los dioses perdonan si infringe un juramento, pues consideran que no hay juramento de amor.

La conclusión es, pues, que por la costumbre de los hombres y de los dioses en Atenas se tiene por bello el amar, y para el joven el conceder su amistad al amante.

10. *Ibid.*
11. *Banquete*, 182 C-D.

Pero, si esto es así, ¿cómo se explica que los padres hayan puesto pedagogos al cuidado de sus hijos, dándoles la orden de no dejarles conversar con sus amantes, y que tanto los jóvenes como los mayores no hablen bien de que los muchachos concedan sus favores a los amantes?

La respuesta de Pausanias es muy refinada o incluso, podría decirse, muy sofisticada: «Esto, según creo, se explica como sigue: no es algo sencillo y, como se dijo al principio, no es ni bello ni feo en sí y por sí mismo, sino bello si se hace con belleza y feo si se hace feamente. Por lo tanto, es algo realizado feamente si se conceden favores a un hombre pérfido y de modo pérfido; y bellamente, en cambio, si se conceden a un hombre noble y de manera hermosa. Y es pérfido ese amante vulgar que ama más el cuerpo que el alma, y que ni siquiera es constante, porque está enamorado de algo que tampoco lo es. En efecto, al marchitarse la belleza del cuerpo del que está enamorado, "ha marchado volando", tras mancillar sus discursos y promesas. En cambio, quien está enamorado de un carácter bueno lo sigue estando a lo largo de toda su vida, ya que está unido a algo estable».[12]

Las dificultades mencionadas dependen, pues, de que la norma quiere que los unos estén obligados a perseguir y los otros a huir, y se sometan así a dura prueba los amantes, con las dificultades y con el transcurso del tiempo, de forma que sólo venzan quienes estén enamorados del carácter del amado, y resulten, en cambio, derrotados quienes sólo amen su cuerpo.

12. *Banquete*, 183 D-E.

El imposible compromiso del Eros sexual con la sabiduría y con la virtud, y la dorada máscara de bronce de Pausanias

El núcleo del pensamiento de Pausanias, anticipado ya en el último fragmento leído, se explicita en la conclusión del discurso: es bello que el amado conceda sus favores al amante si *quiere llegar a ser mejor en sabiduría y virtud.*

Veamos las palabras de Pausanias: «Es preciso que estas dos normas, la del amor por los muchachos y la relativa al amor a la sabiduría y a cualquier otra virtud, converjan, si se quiere que resulte bello que el amado conceda sus favores al amante. Cuando el amante y el amado tienden al mismo fin, cada uno según su norma, el primero sirviendo al joven que con amor le ha correspondido en todo lo que sea justo servir, el segundo colaborando con quien le hace sabio y bueno en todo lo que sea justo asistirle, y siendo el uno verdaderamente capaz de aportar al joven inteligencia y virtud, y necesitando el otro de él para adquirir educación y saber en general: entonces, en cuanto estas normas coinciden en una sola, únicamente en este caso es hermoso que el amado conceda sus favores al amante, mientras que en todos los demás casos no lo es».[13]

El núcleo del discurso es, pues, éste: es bello que el amado otorgue sus favores al amante *en consideración de la sabiduría y la virtud.* Este Eros, que obliga tanto al amante como al amado a ocuparse de la virtud, es Eros Celeste, y tiene un gran valor político, porque, mediante la virtud que origina en los amados y los amantes, produce un gran beneficio a la ciudad y a los ciudadanos.

13. *Banquete*, 184 C-E.

El gran relieve otorgado a este discurso, como ya he señalado, confirma su importancia estructural dentro del *Banquete*.

Para Platón, la tesis según la cual Eros está estrechamente vinculado a la sabiduría y la virtud, es verdadera, *pero ello debe acaecer de manera totalmente distinta.* Pausanias intenta salvar el placer sexual del Eros por los jóvenes mediante su ennoblecimiento, esto es, vinculándolo a la sabiduría y la virtud. Pero su tesis resulta falaz porque *intenta poner en relación cosas que por naturaleza no pueden relacionarse del modo en que él lo hace.*

Platón lo demostrará de dos maneras a lo largo del diálogo, a saber, revelando la naturaleza del verdadero Eros, así como del verdadero hombre erótico, el verdadero amante.

El Eros sexual es sólo el primer peldaño de la escalera del amor, entendido como puro estímulo de la belleza física. Como veremos, el Eros filosófico conduce muy por encima de los sentidos y de lo sensible, hasta la unión con la Belleza absoluta.

En el *Fedro*, Platón confirmará esta concepción de forma todavía más contundente. Aquellos que sigan el Eros filosófico, y consigan cultivar con vida filosófica las partes más altas del alma, recuperarán las alas para estar de nuevo cerca de los dioses. Por el contrario, quienes permanezcan unidos al Eros sensual –del modo indicado en el fragmento citado de Pausanias– tendrán una suerte distinta: serán amigos de una manera inferior a los otros y permanecerán con el deseo de recuperar las alas, sin lograrlo.

Leamos el hermoso pasaje que ilumina el discurso de la máscara que estamos examinando: «Si ellos [el amante y el amado] siguen un régimen de vida más bien vulgar, y, en consecuencia, menos filosófico y más dado a los honores,

cuando en estado de embriaguez, o en algún otro momento de descuido, sus corceles desenfrenados cojan desprevenidas sus almas y las lleven en la misma dirección, puede suceder que efectúen aquella elección que según el vulgo procura la mayor felicidad, y que la cumplan. Y una vez la han cumplido, en adelante vuelven a hacerlo, si bien limitadamente, puesto que hacen algo que no cuenta con el asentimiento de toda su alma. Es cierto que éstos también son amigos, pero en menor grado que aquéllos. Viven en mutua amistad, tanto mientras dura su amor como cuando ha terminado, convencidos de haber dado y recibido las mayores pruebas de confianza, que sería desleal incumplir, para entrar, entonces, en enemistad. Al final de la vida salen de su cuerpo sin alas, pero con el deseo de recuperarlas».[14]

Sin embargo, la respuesta más vehemente a Pausanias se encuentra en la escena de amor de Alcibíades y Sócrates, de la cual emerge la talla del verdadero amante.

Dice Alcibíades: «He pensado que tú, Sócrates, eres el único digno de convertirte en mi amante, y creo que no te atreves a declarármelo. Pero mi sentimiento es éste: me parece una insensatez no concederte mis favores también en esto, como en cualquier otra cosa que necesitaras de mis pertenencias o de mis amigos. Para mí no hay nada más importante que llegar a ser lo mejor posible, y por ello creo que no podría encontrar a nadie que me pudiera ayudar que fuera más válido que tú. Por este motivo, me avergonzaría mucho más ante los inteligentes si no complaciera a alguien como tú, que ante el vulgo y los insensatos si te los otorgara».[15]

14. *Fedro*, 256 B-D.

15. *Banquete*, 218 C-D.

Se trata, como resulta evidente, de una repetición exacta de la tesis de Pausanias, la cual, como he señalado, era la mantenida por la Atenas culta.

Leamos ahora la respuesta de Sócrates: «Querido Alcibíades, tal vez realmente no seas un simple, si eso que dices de mí es verdad y si existe en mí una fuerza por la que pudieras llegar a ser mejor. Tú verías en mí una belleza extraordinaria, muy diferente de tu encanto físico. Ahora bien, si al contemplarla te propones compartirla conmigo e intercambiar belleza por belleza, no es poca la ganancia que piensas extraer de mí: *a cambio de la apariencia de lo bello, intentas adquirir la verdad de lo bello, y piensas verdaderamente intercambiar "armas de oro por armas de bronce"*».[16]

Pero todo el discurso de Pausanias se basa precisamente en ese intento de intercambiar armas de oro por armas de bronce.

Pausanias dice lo que Eros no es, no lo que es. Por ello, las bellas palabras con que reviste su tesis, según la cual: «Es algo absolutamente hermoso conceder los favores al amante para obtener la virtud»,[17] al carecer de un fundamento adecuado, no son más que polvo de oro sobre la desnuda máscara de bronce, como demostrará el desarrollo del diálogo.[18]

16. *Banquete*, 218 D-219 A.

17. *Banquete*, 185 B.

18. Hay que tener presente que Platón procurará conjugar el Eros por el joven con la virtud y la sabiduría, pero separando dicho Eros del amor sexual, para convertirlo, como veremos, en «amor filosófico», y, por lo tanto, colocándose en una posición muy alejada de la adoptada por Pausanias, quien, de hecho, invoca la virtud y la sabiduría como una suerte de enmascaramiento del placer sexual.

Capítulo sexto

ERIXÍMACO

La máscara del científico médico-filósofo naturalista

La dimensión cósmica del Eros y los diversos planos de la realidad en que se manifiesta

La tercera máscara que entra en escena es la del científico, y precisamente la del médico, Erixímaco, inspirado en la filosofía naturalista. Como médico y científico de la naturaleza, Erixímaco extiende el rayo del poder de Eros desde el ámbito del hombre al de la naturaleza y del cosmos en general.[1]

Eros es, así, representado como *fuerza cósmica universal.*

La máscara del médico-naturalista es ciertamente emblemática. No sólo Platón sino la cultura griega en general otorgaba una importancia muy notable a la medicina. La comprensión de la naturaleza y del cosmos comenzaba por la comprensión del ser vivo, su estructura y sus funciones.

Por lo tanto, una primera exposición de la dimensión cósmica del Eros, en el gran combate de las formas y las fuerzas culturales en acto en la Atenas de la época, no podía presentarse más que bajo la máscara del médico.

Erixímaco dice estar de acuerdo con la distinción efectuada por Pausanias de los dos Eros, el bello y el feo, los cuales, en lugar de conectar, respectivamente, con Afrodita

1. *Banquete*, 185 E-188 E.

Celeste y Afrodita Vulgar, vinculará a la Musa Urania, la Musa del cielo, el primero (el Celeste), y a la Musa Polimnia, el segundo (el Vulgar).

Pero ambos son fuerzas activas no sólo en el hombre sino *en todas las cosas y a distintos niveles.* Erixímaco afirma haberlo aprendido de la medicina (que, como ya he indicado, constituía el punto de partida de la ciencia de la naturaleza y del cosmos): «La distinción de un doble Eros me parece acertada, pero que éste no sólo existe en las almas de los hombres por los bellos jóvenes, sino también por otras muchas cosas y en otras muchas cosas, a saber, los cuerpos de los animales, los vegetales que crecen en la tierra y, por así decirlo, en todos los seres. Esto es algo que creo haber comprendido gracias a la medicina, nuestro arte; o sea, que Eros es realmente un dios grande y maravilloso cuyo poder se extiende tanto en el orden de lo humano como de lo divino».[2]

En la cultura griega, la dimensión cósmica del Eros se remonta a Hesíodo y luego pasa a los filósofos naturalistas Parménides y Empédocles. Fedro ya había citado a los dos primeros, sólo para confirmar su tesis de la antigüedad del dios, así como su nacimiento sin padres, y, por lo tanto, su potencia, mientras que su dimensión cósmica estaba presente sólo de forma indirecta.

Dice Hesíodo: «Al comienzo, el primero en nacer fue el Caos. Después, la Tierra de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales, que habitan las nevadas cumbres del Olimpo, y el tenebroso Tártaro en el fondo de la Tierra de anchos caminos. Luego nació Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y

2. *Banquete*, 186 A-B.

domina, en los pechos de todos los dioses y todos los hombres, el pensamiento y la sabia voluntad».[3]

Se reconoce desde hace tiempo que esta concepción de Hesíodo es una creación original de extraordinaria fecundidad especulativa. Jaeger escribía con gran pertinencia: «La teoría de Hesíodo sobre Eros fue retomada por Esquilo (*Danaides*, fr. 44) y por los filósofos presocráticos Parménides y Empédocles. Este último llama a la misma fuerza *philía* y *Afrodita.* También Platón en el *Banquete* pone en labios del médico Erixímaco la afirmación de la existencia de un principio universal al que da el nombre y la naturaleza de Eros. En la *Metafísica* de Aristóteles se habla de un Eros de las formas materializadas que las impele a realizar en sí mismas la forma inmaterial que él denomina "Dios". En un sentido más naturalista, Lucrecio, en el proemio del libro primero del *De rerum natura*, da a este principio el nombre empedocleo de *Venus* (= Afrodita). Desde las concepciones platónica y aristotélica de Eros se llega en línea recta a los neoplatónicos y al cristiano Pseudo-Dionisio Areopagita, quien intentó reconciliar el Eros pagano con el Ágape cristiano, considerando a ambos como fuerza divina y universal. Las teorías del Eros universal se transmiten de estos pensadores a Dante, a los filósofos escolásticos y a los poetas del siglo XIX que reavivan el concepto».[4]

La dimensión cósmica del Eros se revelará esencial en el discurso de Sócrates, y ello debe ponernos en guardia a fin

3. Hesíodo, *Teogonía*, vv. 116-121 (versión de A. Colonna, ediciones UTET, con algunas modificaciones).

4. W. Jaeger, *Paideia*, Florencia, La Nuova Italia, vol. I, p. 137, nota 1 (trad. cast. de J. Xirau y W. Roces, *Paidea: los ideales de la cultura griega*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981. Esta nota no figura en la citada traducción. [N. de los T.]).

de no subestimar el juego de la máscara de Erixímaco, aunque, como veremos, ésta presenta grandes huecos que se deben llenar. Se trata de una máscara destinada de por sí a quebrarse.

Eros y medicina

Para distinguir el Eros Celeste del Vulgar, Pausanias se basaba en ciertas normas ético-sociales. Erixímaco, en cambio, se apoya en criterios deducidos del análisis de la naturaleza, empezando por el cuerpo humano y el arte médico, y, por consiguiente, por el concepto de salud y enfermedad.

El Eros es bello y positivo en lo que está sano; y feo y negativo en lo que está enfermo. Pausanias decía que es bello complacer a las personas buenas, y vergonzoso a las malas. Erixímaco afirma que también en el caso de los cuerpos es obra del Eros bello otorgar los favores a las partes sanas; y es, en cambio, función del Eros feo concederlos a las negativas. El médico es el que sabe otorgar los favores a las partes sanas del cuerpo y negarlas a las enfermas. Sabe infundir Eros en los cuerpos, convirtiendo en amigas las partes enemigas y suscitando concordia en los elementos discordes.

Veamos ahora la definición de la medicina y de su conexión estructural con el Eros: «La medicina, para decirlo brevemente, es la ciencia de los impulsos amorosos de los cuerpos a llenarse y a vaciarse, y el que en estas cuestiones sabe distinguir el Eros bueno del malo, es el médico por excelencia. Aquel que logre operar un cambio, de modo que los cuerpos adquieran un Eros en lugar del otro, y sea capaz de

producir Eros allí donde no hay y debería haber, o de expulsarlo de donde hay y no debería haber, éste es sin duda un buen artífice».[5]

En griego, leemos un buen «demiurgo», o sea, artífice. *El médico es, pues, un artífice creador de Eros.*

La máscara de Erixímaco es evidentemente la del médico-naturalista racionalista que lleva el poder de su arte a sus extremas consecuencias.

Erixímaco considera que el médico no sólo es capaz de infundir Eros bello-bueno en los cuerpos, sino también de dosificar y controlar de forma conveniente el Eros malo, de manera que se pueda gozar del placer que procura este último sin sufrir sus perjuicios.

Y éstas son sus conclusiones: «Se debe conceder los favores a aquellos que son más moderados, de suerte que adquieran a su vez moderación los que aún no la tienen. Hay que preservar su Eros. Éste es el Eros hermoso, el Celeste, el de la musa Urania. En cambio, el otro, el de Polimnia, es el Vulgar, el cual se debe aplicar con precaución a quienes se ofrezca, para poder gozar del placer que proporciona sin generar desorden alguno. Así, también en nuestro arte es muy difícil hacer buen uso de los deseos relativos al arte culinario, de manera que se goce del placer sin enfermar por ello».[6]

En resumen, como ya hemos indicado, el médico Erixímaco entiende como Eros una compleja fuerza natural, que él, mediante su ciencia y su arte, cree poder controlar y dominar en gran medida.

Y, en estrecha conexión con la medicina, presenta la *gimnasia* y la *agricultura.*

5. *Banquete*, 186 C-D.
6. *Banquete*, 187 D-E.

En la cultura griega, la gimnasia estaba íntimamente vinculada a la medicina, ya que ambas se consideraban artes capaces de procurar el bien de la salud para el cuerpo. La primera conserva la salud del cuerpo, mientras que la segunda la restituye, curando sus enfermedades. Por ello, el Eros que la gimnasia quiere infundir y conservar es aquel que produce el equilibrio y la armonía de los contrarios en el cuerpo, y, por consiguiente, la salud.

A primera vista, resulta más difícil comprender la referencia a la agricultura. Pero, si nos situamos en la óptica del pensamiento griego, como se ha señalado justamente, se comprende cómo se pasa de la vida de los cuerpos animales a la de los vegetales, y, luego, al arte que les concierne. La agricultura será, pues, el arte de infundir el Eros bueno, esto es, el equilibrio y la armonía de los contrarios, en las plantas (en los cuerpos vegetales), para que crezcan y fructifiquen adecuadamente.

Erixímaco presenta sólo un esbozo de la gimnasia y la agricultura, para proceder a examinar la música.

Eros y música

Del mismo modo que la medicina infunde el Eros que produce armonía y concordancia de los contrarios en los cuerpos, análogamente, la música suscita acuerdo entre los sonidos opuestos, como el agudo y el grave, y origina, de esta manera, armonía y, por consiguiente, Eros.[7]

Erixímaco define el arte de la música y el –vinculado– arte de la educación musical, en los siguientes términos: «El

7. Cfr. *Banquete*, 187 A.

acuerdo entre sonidos antes discordantes, al igual que arriba lo procuraba la medicina, lo proporciona aquí la música, infundiendo Eros y concordia recíproca. Así, la música es la ciencia de los amores relativos a la armonía y al ritmo. En la constitución de éstos no es difícil reconocer tales amores: ni se encuentran aquí presentes las dos especies de Eros. Pero cuando, en relación con los hombres, sea preciso usar la armonía y el ritmo, ya sea componiéndolos –y esto se llama arte de la composición musical– ya sea utilizando correctamente las melodías y los ritmos ya compuestos –y esto se denomina educación–, aparece entonces la dificultad y se requiere un buen artífice».[8]

En el nacimiento de la armonía musical no puede participar, por lo tanto, más que el Eros bueno. Ambos Eros están presentes, en cambio, en las aplicaciones prácticas de la armonía y el ritmo, o sea, en las diversas *composiciones* musicales y en la *educación* musical, según éstas avancen en la misma línea al producir y conservar la armonía de cosas antes discordantes, o se separen de dicha línea.

Erixímaco cita el fragmento de Heráclito, referido a la armonía del arco y de la lira, que son un evidente ejemplo de concordancia de lo discorde, pero lo interpreta de una forma muy particular y, en parte, lo critica. Con esta cita, Platón realiza un complejo juego irónico, anticipando mediante una alusión un concepto clave que desarrollará más adelante. Pero nos referiremos a ello como conclusión de este capítulo.

8. *Banquete*, 187 C-D.

Eros y astronomía

Erixímaco pasa de los cuerpos vivos y de los sonidos a los cuerpos celestes, para demostrar que, también en este ámbito, los dos Eros desempeñan un papel esencial.

En la medicina (y en la gimnasia y la agricultura), así como en la música, la ciencia en su función de arte tiene potencia operativa «demiúrgica», en cuanto *puede producir el Eros*, es decir, tiene la capacidad de infundir en los cuerpos y los sonidos la concordancia de los opuestos y la armonía. En la astronomía, en cambio, que corresponde a los movimientos de los astros y las estaciones del año, la ciencia tiene una *función puramente cognoscitiva*, y su tarea consiste en constatar y revelar el Eros, siempre en su doble forma, y sus funciones específicas.

Las estaciones del año, por ejemplo, ponen en acto una serie de fuerzas contrarias, como, por ejemplo, lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo.

El Eros Celeste media y une dichas fuerzas contrarias, mezclándolas y armonizándolas sabiamente. Este Eros produce en todos los seres vivos –tanto en los hombres y los animales como en las plantas– efectos beneficiosos, es decir, armonía, y, por lo tanto, salud y prosperidad.

Por el contrario, el Eros desarmónico ocasiona efectos violentos, que conllevan enfermedades tanto en los animales como en las plantas, y, como consecuencia, graves daños y destrucciones.

Dicho Eros desarmónico, que provoca desorden en estas fuerzas así como abusos recíprocos, origina fenómenos meteorológicos nefastos y causa dañinos efectos a éstos vinculados, tales como las escarchas, los granizos y los mohos que dañan los cereales.

De este modo, también los movimientos de los astros y las estaciones relacionadas con ellos están regulados por las fuerzas de las dos formas de Eros.[9]

Pero, ¿en qué sentido Eros se extiende asimismo a los dioses?

Eros y mántica

Erixímaco se refiere por último a la *mántica* o arte de la adivinación.

Tal arte tiene como finalidad el cuidado y la vigilancia del Eros, para garantizar la comunicación recíproca entre los dioses y los hombres.

Justicia y santidad nacen de complacer al Eros bien ordenado y de honrarlo en toda acción, tanto en relación con los padres, vivos o muertos, como con los dioses.

Injusticia e impiedad, por el contrario, se originan cuando no se honra ni venera adecuadamente, es decir, ordenadamente, a los padres, vivos o muertos, y cuando se adoptan análogos comportamientos ante los dioses.

El arte de la mántica aspira a conocer los amores de los hombres y a cuidarlos de manera apropiada, de forma que nazca amistad y acuerdo entre los hombres y los dioses, mediante el honor y la veneración del Eros bien ordenado.[10]

9. *Banquete*, 188 A-B.
10. *Banquete*, 188 B-D.

El significativo mensaje de la máscara del médico-filósofo naturalista y el gran hueco que en ella se manifiesta

Los intérpretes han dado diversas y contradictorias interpretaciones de la máscara que representa este personaje, así como su discurso. Algunos consideran que Platón expresa por medio de Erixímaco la estrechez de miras del científico obtuso y engreído por el poder de su ciencia. Otros, en cambio, creen que bajo esta máscara, el discurso sobre el Eros no va más allá de lo dicho por sus predecesores.

En realidad, el mensaje que Platón comunica mediante esta máscara es mucho más complejo.

En primer lugar, Eros es conducido *de la dimensión antropológica a la dimensión universal cósmica*. Platón pone en boca de Erixímaco esta tesis tanto al inicio, según hemos leído, como al final, a modo de confirmación del discurso: «Eros tiene un poder de extraordinaria grandeza y relevancia, o, mejor aún, *un poder universal*. Pero el Eros que tiende a las cosas buenas y se acompaña de moderación y justicia, tanto en nosotros como en los dioses, ése es el que posee el mayor poder y el que nos procura toda felicidad, de suerte que nos hace capaces de estar unidos los unos con los otros, e incluso de ser amigos de los seres superiores a nosotros, esto es, de los dioses».[11]

Ésta es una tesis sostenida por Platón no sólo, como veremos, en el discurso pronunciado por Sócrates, sino ya claramente a partir del *Gorgias*. En dicho diálogo, Sócrates responde a Calicles, el defensor de la búsqueda del placer sin límites y del libertinaje (la forma de Eros que Pausanias y Erixímaco llaman vulgar y negativo), en los siguientes términos:

11. *Banquete*, 188 D.

«Tal es, a mi juicio, el fin que debe guiar la vida del hombre. A dicho fin debe dirigir todas sus energías y las de la ciudad: que la justicia y la moderación imperen en aquel que quiere ser feliz. De esta manera tiene que comportarse, y no ha de permitir que sus apetitos se desenfrenen para luego intentar satisfacerlos –¡mal irremediable!–, llevando de este modo una vida de ladrón. Un hombre así no podría ser *amigo* ni de otro hombre ni de un dios, porque *no es capaz de participar en una comunidad con ellos, y donde no existe comunidad no puede existir amistad*. Según dicen los sabios, Calicles, el cielo y la tierra, los dioses y los hombres *se mantienen unidos por la comunidad, la amistad, el orden, la moderación y la rectitud*. Por esta razón, amigo, llaman a todo esto "cosmos", orden, y no lo denominan desorden y desenfreno. Pero creo que tú no prestas atención a estas consideraciones, pese a lo sabio que eres, y me parece que no has advertido que la *igualdad geométrica* tiene mucho poder entre los dioses y los hombres. Tú, en cambio, piensas que se debe perseguir la desmesura y descuidas la geometría».[12]

El pasaje del *Gorgias* ya se refiere a las «doctrinas no escritas» platónicas. La igualdad geométrica es una igualdad proporcional, de acuerdo con la cual se efectúa el orden en el desorden y la unidad en la multiplicidad, como expondremos más adelante. Aquí resaltaremos sólo la idea central, a saber, que la «amistad» y, por consiguiente, el amor de los hombres, no es más que *un reflejo de carácter antropológico de la estructura misma de toda la realidad y de sus nexos fundadores*. Y ésta es la tesis que Erixímaco intenta defender, con escasa habilidad, por las razones que seguidamente veremos.

12. *Gorgias*, 507 D-508 A.

Pero otro punto de gran importancia se pone asimismo de relieve: Erixímaco defiende la tesis, central en el discurso de Sócrates, según la cual *Eros es acuerdo y armonía de los contrarios.*

Naturalmente, Erixímaco no sabe explicar la naturaleza y la función estructural de tal armonía. Pero ello se debe a su *posición filosófica naturalista,* incapaz de ofrecer fundamentos justificativos adecuados de la tesis. Y *esto, precisamente, constituye un gran hueco en la máscara del médico-filósofo naturalista.*

Pero el juego que Platón efectúa con esta máscara se torna sustancioso en el momento en que convoca a Heráclito. Erixímaco cita un fragmento de este filósofo, aprobando la idea de fondo, si bien intenta corregir su mensaje de una manera, como ya he indicado, muy poco hábil, aunque artísticamente bien estudiada y presentada con una ironía muy sutil.

El fragmento de Heráclito al que se refiere es el siguiente: «No comprenden que lo que en sí es discorde concuerde consigo mismo: hay una armonía tensa hacia atrás como la del arco y la lira».[13]

Y he aquí de qué manera hace Platón que Erixímaco presente e interprete el fragmento: «El arte de la medicina, pues, como he dicho, está gobernado completamente por este dios, y así también la gimnasia y la agricultura. La música, como resulta evidente a cualquiera que preste un mínimo de atención, se encuentra en idénticas condiciones que éstas. Esto es tal vez lo que quiere decir Heráclito, aunque, al menos en sus palabras, no lo expresa bien. Afirma, en efecto, que el Uno *en sí discorde, concuerda consigo mismo, como la armonía del arco y de la lira.* Es muy extraño que la armonía sea discorde, o que surja de cosas discordes. Pero, tal vez, lo que quería decir es que la armonía nace de cosas anteriormente discordes, lo agudo y lo grave, que luego concuerdan gracias al arte musical».[14]

13. Heráclito, fr. 51 Diels-Kranz.

Obsérvese, en primer lugar, que Platón modifica el sujeto, en plural en el fragmento heracliteo, indicando casi con certeza «los hombres», mientras que Erixímaco introduce como sujeto el «Uno», y veremos más abajo por qué causa.

En segundo lugar, adviértanse los motivos de la crítica presentados a Heráclito, que son extremadamente arbitrarios: «Ciertamente, no sería posible que surgiera armonía de cosas que siguen siendo discordes, es decir, de lo agudo y de lo grave, ya que la armonía es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo. Pero el acuerdo no puede resultar de cosas discordantes, mientras sigan siendo discordantes. Y, a su vez, lo que es discordante y no concuerda es imposible reducirlo a armonía. Así, precisamente, también el ritmo resulta de lo rápido y de lo lento, en un principio discordantes y luego concordados».[15]

Como resulta evidente, Erixímaco no se refiere a aquello en función de lo cual se puede infundir amor y concordia en los opuestos. Afirma el «qué» y no sabe explicar el «porqué». Por lo tanto, no capta los aspectos esenciales de esa causa, es decir, su misma naturaleza. En otros términos, no llega a los fundamentos ontológicos de sus afirmaciones, *porque se mantiene en el plano de los filósofos naturalistas.*

Éste es el gran hueco de la máscara. Si se permanece en el plano naturalista de los físicos sin ampliar el horizonte

14. *Banquete,* 186 E-187 B.
15. *Banquete,* 187 B-C.

en la dimensión metafísica, no se entiende la naturaleza del Eros, con todo lo que ello comporta.

En conclusión: *no se puede comprender la dinámica de la mediación sintética de los opuestos sin alcanzar un término superior de referencia, sin lograr un principio primero y supremo.*

Este principio es el Uno, convocado con poca destreza por el mismo Erixímaco. Y el Eros, como veremos, resultará ser *nostalgia del Uno.* Precisamente del Uno, Eros extrae aquella potencia, aquella fuerza mediadora de los opuestos.

Pero, para concluir nuestro discurso sobre el juego que Platón lleva a cabo con la máscara del médico-filósofo naturalista, conviene subrayar aún la premiosa remisión al «Uno», que, con gran habilidad dramatúrgica, el filósofo pone en labios de Erixímaco, haciéndole modificar sin más el sujeto del fragmento heracliteo.

Como veremos, Platón se referirá inmediatamente después al «Uno» como fundamento último del Eros, y lo hará de manera muy firme mediante un espléndido juego cómico con la máscara del comediógrafo Aristófanes.

Cabe observar que el filósofo advierte de ello al lector, al concluir el discurso de Erixímaco en los siguientes términos: «Tal vez yo también, al tejer las alabanzas de Eros, *he pasado por alto muchas cosas,* pero sin quererlo. *Si he omitido algo, ahora te corresponde a ti, Aristófanes, rellenar el hueco*».[16]

Veamos, entonces, de qué forma colmará Platón ese «hueco» dejado por Erixímaco.

16. *Banquete,* 188 E.

Capítulo séptimo

ARISTÓFANES

La máscara del poeta cómico para una presentación enmascarada de las «doctrinas no escritas» de Platón

Singular presentación dramatúrgica efectuada por Platón para el discurso de Aristófanes

Antes de referirnos a lo que Platón hace decir a Aristófanes,[1] debemos resaltar el complejo juego dramatúrgico puesto en práctica para dar un realce particular a su discurso, en relación con las demás máscaras aparecidas hasta el momento.

En primer lugar, Platón no deja hablar a Aristófanes cuando le correspondería, de acuerdo con las reglas del banquete, de izquierda a derecha, es decir, después de Pausanias. Le hace sobrevenir un repentino ataque de hipo que le impide pronunciar el discurso. Antes da la palabra al médico Erixímaco, quien aconseja a Aristófanes la terapia que debe practicar para curarse el hipo, a saber, provocarse un fuerte estornudo.[2]

Pero esto no bastaría para dar un relieve excepcional al discurso de Aristófanes. En efecto, podría decirse que Platón invierte el orden, sobre todo, para conseguir que hablen sucesivamente el poeta cómico, el poeta trágico Agatón y luego el filósofo Sócrates, para llegar a las conclusiones que concluyen el diálogo, y en las que se afirma que es propio

1. *Banquete*, 189 C-193 E.
2. *Banquete*, 185 C-E; 189 A-C.

del mismo hombre saber componer comedias y tragedias, porque, quien es poeta por arte, es poeta trágico y cómico simultáneamente. Y este poeta es, a su juicio, el filósofo.

Además, cabría añadir que nada podía ser más apropiado en la presentación del personaje del gran comediógrafo que hacerle sobrevenir hipo por haber comido y bebido demasiado, y, luego, hacerle lanzar un estornudo.

Platón apunta, probablemente, también a esto, pero quiere obtener mucho más.

De hecho, remite la tesis de fondo del discurso de Aristófanes nada menos que a la sacerdotisa Diótima de Mantinea, que, como veremos, indica la corrección que hay que aportar, o, mejor aún, la óptica adecuada para entender lo pronunciado en este discurso, al menos para el lector preparado, esto es, para aquel que por otra vía tenía conocimiento de lo que se le hace decir a Aristófanes con una serie de metáforas alusivas.[3]

Pero tampoco esto es suficiente: con el poeta Agatón, Sócrates discute y luego adopta su máscara para argumentar con Diótima (la verdadera máscara bajo la cual comunica sus doctrinas). En cambio, con el poeta Aristófanes *no sólo no discute, sino que ni siquiera le concede la palabra, por él requerida, para responder a las objeciones planteadas por la sacerdotisa de Mantinea.* Así, en el momento en que Aristófanes pide hablar, Platón hace irrumpir en la sala a Alcibíades con un grupo de juerguistas, y consigue, con exquisito arte dramatúrgico, que *no haya posibilidad de que hable.* «Apenas Sócrates terminó de hablar, los invitados lo alabaron, mientras que Aristófanes intentaba decir algo, porque Sócrates había aludido a su discurso. Pero, súbitamente, se

3. *Banquete*, 205 D-206 A.

oyeron unos golpes en la puerta del patio, como de gentes que van de juerga, produciéndose un gran estrépito, y se oyó la voz de una flautista».[4]

En el *Banquete* –como ya he dicho al principio y ahora mostraré– Platón juega con la máscara del comediógrafo con un refinamiento extraordinario: mediante el arte de la comedia pone en boca de Aristófanes bellísimas imágenes, que *sólo podían ser debidamente apreciadas si eran enunciadas por un comediógrafo de tal altura.*

Quisiera recordar aquí algo comúnmente reconocido por los estudiosos: Platón supo «imitar» propiedades y características estilísticas de los escritores de su época, como tal vez ningún otro autor griego. Tuvo el talento de formular a la manera de tales autores lo que éstos decían, *y también de expresar, precisamente por medio de tales maneras, lo que él pretendía conseguir en el contexto de sus diálogos.*

En concreto, con relación a la imitación de Aristófanes, y como ya hemos anticipado, supo valerse de su máscara cómica, pero, cabe insistir, *para expresar sus ideas más profundas de forma que no pudieran ser objeto de burla por parte de nadie, a no ser con el riesgo de que el mismo burlador resultara burlado.*

Es indudable que Platón era perfectamente consciente del juego que estaba desplegando en el *Banquete*, con todas las creaciones dramatúrgicas y poéticas puestas en acción. Tanto es así que, en cierta medida, advierte de ello, oportunamente, al lector, como ya hemos señalado, explicitando que ni Aristodemo (fuente originaria del relato) se acordaba de todo lo que habían dicho los presentes en el banquete, ni recordaba cada uno de los discursos pronunciados.

4. *Banquete*, 212 C.

Tampoco Apolodoro recordaba todo lo que Aristodemo le había contado. Por ello, Apolodoro dice narrar sólo las cosas que le parecieron dignas de memoria, dichas con la forma del discurso pronunciado por cada personaje.[5]

Y llegamos al turno de Aristófanes.

Esquema del discurso de Aristófanes

Tras habérsele pasado el hipo, gracias a un formidable estornudo aconsejado por el médico Erixímaco, llega el discurso de Aristófanes.[6] Bajo ciertos aspectos, el discurso más famoso del diálogo, y estéticamente muy celebrado.

No creemos equivocarnos si decimos que, en efecto, este discurso es el más bello que Platón haya escrito con el sistema de la imitación de las imágenes y del lenguaje de los autores de su tiempo. Algunos lo consideran sin más (y, según creo, exageradamente) el fragmento más hermoso de todo el *Banquete*.

Es inútil preguntarse si Aristófanes dijo realmente cosas análogas, porque, aunque Platón hubiera utilizado imágenes del comediógrafo,[7] lo que aquí importa no es qué dijo exactamente Aristófanes y cómo lo dijo, sino de qué forma utiliza Platón tales imágenes en el discurso que pone en boca del poeta, y lo que pretende obtener de ellas en el contexto de su escrito (como, por otra parte, hace cada vez que presenta la imitación de algún personaje).

¿Qué hace relatar, pues, Platón a Aristófanes?

5. Cfr. *Banquete*, 178 A y 180 C.
6. Cfr. la nota 1.
7. Cfr., por ejemplo, Aristófanes, *Las aves*, vv. 693-703.

Originariamente –se nos dice– los hombres eran de forma esférica con cuatro manos, cuatro piernas y dos rostros. Se movían a gran velocidad, girando en círculo y apoyándose sobre ocho miembros.

Eran tres los sexos. El masculino, descendiente del sol; el femenino, de la tierra, y el andrógino, de la luna. Cada uno de los hombres que encarnaba estos géneros era autónomo, porque en su naturaleza originaria tenía la totalidad y la plenitud y, por lo tanto, no necesitaba de otro.

Pero, debido a la fuerza y potencia extraordinarias que los hombres tenían en dicha naturaleza originaria intentaron subir hasta el cielo y agredir a los dioses. Zeus, con el fin de defenderse y tras celebrar un consejo con las demás divinidades, decidió, no sin larga meditación, cortar a cada hombre *por la mitad*, produciendo una serie de modificaciones en su estructura según la lógica de la *división en dos*.

En consecuencia, cada mitad deseaba intensamente su otra mitad perdida. La buscaba y, cuando la encontraba, a ella se unía. Pero, reunidas de este modo fortuito, las dos mitades terminaban muriendo de hambre e inacción. Entonces, Zeus desplazó los órganos de su sexo hacia adelante (primero estaban en la parte exterior y engendraban y parían no por la relación entre hombre y mujer, sino por medio de la tierra, como se dice que sucede con las cigarras), para que la generación tuviera lugar mediante el uso de estos órganos y, por consiguiente, para que el varón y la mujer se unieran para la procreación y resolvieran así una serie de problemas relacionados con ellos.

¿Qué es, entonces, el Eros?

La respuesta es clara: Eros es el remedio que deriva del mal de la división en dos; es la búsqueda de la otra mitad, *el hacer «de dos uno» y el intento de curar, de este modo, o sea,*

en función del «uno», la escisión diádica de la naturaleza humana.

Los hombres varones fueron divididos en dos varones y, por lo tanto, cada uno de ellos busca en un hombre varón su otra mitad. Los andróginos, en cambio, divididos en un hombre y una mujer, dieron origen a dos sexos, de naturaleza tal que uno busca al otro: el varón persigue su otra mitad en la mujer, y viceversa. Los hombres hembras, a su vez, fueron divididos en dos hembras, y, en virtud de ello, cada una busca en otra su propia mitad.

En el amor, pues, cada uno busca a su congénere y desea unirse a él lo más que sea posible.

¿Qué se pretende conseguir con tal unión? Los amantes no saben expresarlo, pero lo que buscan es aquel *todo* originario, aquella *unidad* de su antigua naturaleza.

Y si alguna vez el dios-herrero Hefesto se presentara con sus utensilios ante los amantes, y les preguntara si querían que los reuniera y los fundiera, convirtiéndolos en un solo ser de los dos que eran, ellos responderían que esto era lo que deseaban desde hacía tiempo, es decir, convertirse en uno solo, fundiéndose el uno con el otro.

Según la respuesta conclusiva de Aristófanes, Eros es la *aspiración al uno y al todo originario.* Nuestra especie sería feliz si cada hombre, encontrando a su amado, reconstruyera junto a éste su antigua naturaleza.

En este discurso, planteado de forma soberbia, con toques del arte de la imitación y del hablar «a la manera de», se presentan, con semblantes disfrazados con gran habilidad artística, *algunos conceptos clave de las «doctrinas no escritas» de Platón.*

Dado que, por lo que he podido constatar, esto se ha escapado casi por completo a la mayoría de los intérpre-

tes, será necesario destacar aquí las expresiones con que Platón se remite a las «doctrinas no escritas» de modo realmente extraordinario.

Hay que señalar que Platón se refiere también a las «doctrinas no escritas» en otros pasajes del *Banquete.* En particular, y como ya hemos visto, en el discurso de Erixímaco con una remisión al Uno,[8] y luego, más extensamente, en el discurso de Diótima, en particular en el gran mito del padre y la madre de Eros,[9] Poros y Penía, representaciones emblemáticas, como veremos, de los reflejos de los dos principios supremos del Uno y de la Díada. Pero a estos pasajes nos referiremos más adelante. Debemos concentrarnos aquí en los mensajes específicos, realmente arrolladores, contenidos en el discurso de Aristófanes.

Análisis del reiterado juego del Dos y del Uno como remisión a los principios de la Díada y de la Unidad de las «doctrinas no escritas» de Platón

Recordamos al lector, en primer lugar, que la tradición indirecta nos informa de manera convergente e insistente sobre la doctrina platónica –reservada de modo particular a la oralidad dialéctica– de los dos principios supremos de Platón: el *Uno* al que corresponde el Bien, y la *Díada indeterminada* de grande-y-pequeño a la cual corresponde el Mal.

Leamos los dos textos básicos de la *Metafísica* de Aristóteles a este respecto: «De cuanto se ha dicho, resulta evidente que [Platón] sólo se ha servido de dos causas: la formal y

8. *Banquete,* 187 A.
9. Cfr. *Banquete,* 203 B-E.

la material. En efecto, las Ideas son causas formales de las demás cosas, y el Uno es causa formal de las Ideas. Y a la pregunta de cuál es la materia que desempeña funciones de sustrato, del que se predican las Ideas –en el ámbito de lo sensible– y del que se predica el Uno –en el ámbito de las Ideas–, él responde que es la dualidad, es decir, lo grande y lo pequeño. *Platón atribuyó, además, al primero de los elementos (Uno) la causa del bien, y al otro (Díada), la causa del mal*».[10]

«Entre los que afirman la existencia de sustancias inmóviles, algunos dicen que *el mismo Uno es el Bien en sí;* naturalmente creían *que la esencia del Bien era el Uno*».[11]

Ahora, si se relee a contraluz el discurso de Aristófanes, impresiona la extraordinaria insistencia con que Platón plantea el juego dramatúrgico del *Dos* y del *Uno*.

En la primera mitad del discurso se acentúa la *división diádica*, y, por lo tanto, el *dos, del que deriva el mal para el hombre*.

Zeus dice de los hombres originarios rebeldes: *«Los cortaré a cada uno en dos»*.[12]

E insiste: si ello no fuera suficiente, «de nuevo *los cortaré en dos*».[13]

Tras decir esto, *«cortó en dos a los hombres»*.[14]

De este modo, «la originaria naturaleza humana fue *dividida en dos*»,[15] y, como consecuencia, cada mitad, separada de la otra, la deseaba y la buscaba, para volver a fundirse con ella.

10. Aristóteles, *Metafísica*, I 6, 988 a 8-15.
11. Aristóteles, *Metafísica*, XIV 4, 1091 b 13-15.
12. *Banquete*, 190 D.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Banquete*, 191 A.

La insistencia sobre la «mitad» confirma también el juego del *dos y de la división diádica*.[16]

En la segunda parte del discurso se insiste, en cambio, en el Uno, sólo en función del cual *se puede retornar al todo*, devenir unidad y recobrar la antigua naturaleza, esto es, *recuperar el Bien para el hombre*.

Platón dice explícitamente que aquel amor de los unos por los otros, que conduce de nuevo a los hombres a su antigua naturaleza, *«intenta hacer de dos uno»*.[17]

La eliminación de la división es la reconquista de la identidad, el *devenir ambos la misma cosa*.

En resumen, la separación diádica sólo puede superarse en función de la unidad, y, por lo tanto: *«de dos llegar a ser uno»*.[18]

Y he aquí la insistencia con que Platón reclama la unidad.

Los *amantes* anhelan *«convertirse en uno solo»*.[19]

Por lo tanto, aspiran a esto: *«en vez de dos ser uno»*, *«de dos llegar a ser uno»*.[20]

La conclusión que Aristófanes extrae de todo ello es que el amor, al permitir encontrar al propio amado y *realizando la unidad con él*, nos hace *retornar a la antigua naturaleza*. Y, «si esto es lo mejor, es necesario que en el estado actual de las cosas lo mejor sea lo que más se le acerque. Y esto consiste en encontrar un amado cuya alma corresponda a la nuestra».[21]

16. *Banquete*, 190 D-191 B.
17. *Banquete*, 191 D.
18. *Banquete*, 192 E-193 A.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Banquete*, 193 C.

Es evidente, para el lector que no se obstine en negar de modo ahistórico e irracional la validez de la tradición indirecta y su irrenunciabilidad desde la perspectiva hermenéutica, que esta firme insistencia –por momentos incluso excesiva– en el «Dos» y el «Uno» no puede tener otra explicación filosófica sino con *las remisiones alusivas (y en este caso emblemáticas) a los dos principios primeros y supremos.*

No podemos adentrarnos aquí en esta problemática, ni siquiera podemos hacerlo de modo sintético. Por ello, remitimos a nuestro libro *Por una nueva interpretación de Platón* en el que demostramos, sobre una precisa base documental, cómo el filósofo confirma esta cuestión en muchas de sus obras, a veces mediante alusiones, pero siempre de manera innegable. Podría decirse que en algunos casos incluso de forma provocativa.

Hay que leer los textos platónicos desde una adecuada madurez hermenéutica, dándose cuenta de que *Platón no dialogaba con sus escritos del mismo modo que los autores de hoy dialogan con los suyos*, y sobre todo sin olvidar que, para nuestro filósofo, lo escrito tenía, en gran medida, una función *hipomnemática*. En sus textos, cuando trataba los problemas de fondo, *recordaba a «sus» lectores cosas que éstos habían aprendido por otra vía*, y lo hacía con su extraordinario arte de la ironía de un modo de hablar por medio de alusiones y metáforas.[22]

Esta nueva manera de leer e interpretar a Platón requiere, por parte del lector, una capacidad de introducirse en un

22. Cfr. *Fedro*, 275 D: se equivoca quien cree que «los discursos puestos por escrito son algo más que un recordatorio para quien sabe las cosas sobre las que versa lo escrito»; 278 A: «los mejores de ellos no son más que recordatorios para quien ya sabe».

círculo hermenéutico que abrace el momento histórico en que vivía Platón, cuyo radio es mucho más amplio que el área en que, en cierto modo, lo ha encerrado la cultura moderna, hija de la escritura entendida como medio absoluto de comunicación.

Pero existen todavía algunos puntos clave del *Banquete* que conviene destacar.

Mensaje en forma de enigma en el discurso de Aristófanes, y remisión de Diótima con indicación resolutiva del mensaje cifrado del discurso de Aristófanes

La concepción de Eros como *nostalgia del Uno*, puesta de manifiesto por Aristófanes, no consigue, sin embargo, una explicación concluyente más que por indicios y de modo *enigmático*, como Platón hace decir al mismo Aristófanes.

Leamos el pasaje: «Cuando el amante de los mancebos y cualquier otro se encuentran con su mitad, quedan entonces poseídos de modo asombroso por la amistad, la familiaridad y el Eros, y no quieren, por así decirlo, separarse el uno del otro, ni siquiera por un instante. Y los que pasan juntos toda su vida son precisamente éstos, *los cuales, no obstante, ni siquiera podrían decir qué desean unos de otros con ese apego recíproco.* En efecto, no parecería ser el placer del amor la causa que impele a los amantes a estar el uno con el otro con tan gran empeño. Resulta evidente que el alma de cada uno de nosotros desea algo que no sabe formular, y *sin embargo adivina lo que quiere y lo expresa enigmáticamente*».[23]

23. *Banquete*, 192 C-D.

Y lo que el alma *capta en forma de enigmas* es *aquella otra realidad* que trasciende lo físico y la unión física y que *conduce a otro plano y a otra dimensión.*

Pero, evidentemente, este mensaje cifrado, este hablar enigmático, aún no era suficiente. Un discurso de tanta belleza artística como el pronunciado por Aristófanes, podía capturar al lector con sus espléndidas imágenes y satisfacerlo con ellas (lo cual, desafortunadamente, ha sucedido también en gran medida en la historia de las interpretaciones). En particular, podía inducir al error de creer que el encontrar la otra «mitad» a nivel físico-antropológico podía ser suficiente para alcanzar la «unidad», aquel «todo» que se busca en el amor.

En realidad, el Uno y el Todo de los que habla Platón no son de modo alguno la agregación de una mitad a la otra, *una mera suma de partes.*

La superación de la Dualidad (de la escisión diádica) no se realiza simplemente buscando la otra mitad que corresponde a cada uno en el ámbito antropológico, esto es, a otro individuo que siente idéntica necesidad, porque tiene las mismas carencias, sino buscando algo mucho más elevado, esto es, *el Bien en sí* (el «primer Amigo», se dice en el *Lisis,*[24] el «primer Amado» se podría decir aquí).

Por lo tanto, *aspirar a convertirse de dos en uno* significa *aspirar al Bien que es el Uno trascendente, Medida suprema de todas las cosas,* que lo unifica todo a diferentes niveles y de diversas maneras, como Platón explicaba precisamente con sus «doctrinas no escritas».[25]

24. *Lisis,* 219 C-D

25. Cfr. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone,* cit., pp. 454-494 (trad. cast. cit., pp. 454-494).

Y he aquí la recurrencia al discurso de Aristófanes, puesto en labios de la sacerdotisa Diótima de Mantinea (la máscara emblemática de Sócrates-filósofo y de Platón) con la indicación de cómo debe ser leído e interpretado: «Pero se oye cierto discurso, según el cual los que aman son aquellos que buscan la mitad de sí mismos, pero lo que yo digo es que el amor *no es amor de la mitad ni del todo, a menos, querido amigo, que éstos sean el Bien.* En efecto, los hombres están dispuestos a amputarse pies y manos, si estiman que estas partes de sí mismos están en mal estado. No es, según creo, a lo suyo propio a lo que está apegado cada cual, a menos que se llame Bien lo que le es propio y mal lo que es extraño, desde el momento en que *no existe otra cosa que los hombres amen sino el Bien*».[26]

Lo que aquí se llama *Bien* es lo que en el discurso de Aristófanes se denomina *Uno* con remisión cifrada a las «doctrinas no escritas», pero sin que en el discurso puesto en boca del comediógrafo se dé aquel paso a un plano más elevado, que aquéllas implican estructuralmente.

Por otra parte, adviértase cómo Platón mantiene bien diferenciados *Uno* y *Bien,* con aquel juego irónico-mayéutico del cual es maestro. Cuando en el mismo discurso de Aristófanes se remite al Bien, *lo hace de modo realmente desenfocado y disfrazado:* se sirve del superlativo absoluto, como si intentara hablar de lo mejor, es decir, de lo que es excelente, si bien jugando con el sentido genérico que tiene la expresión en el lenguaje común.

Releamos ahora el pasaje: «[...] Yo me refiero a todos los hombres y a todas las mujeres y digo que nuestra especie sería feliz si cada uno de nosotros condujese el amor a su fin

26. *Banquete,* 205 E-206 A.

y encontrara a su amado, retornando, así, a su antigua naturaleza. *Y si esto es lo mejor (aristón), es necesario que en el estado actual de las cosas lo mejor sea lo que más se le acerque. Y esto consiste en encontrar a un amado cuya alma corresponda a la nuestra».*[27]

Como ya hemos señalado, cuando Platón se refiere al *Uno* no lo asocia, desde el punto de vista terminológico, al *Bien*, sino implícitamente como en el pasaje ahora leído. A su vez, cuando lo hace al Bien tampoco lo asocia terminológicamente al Uno, más que con alusiones metafóricas y de modo velado, porque ello debía hacerlo «su» lector, el lector que conocía sus doctrinas adquiridas en el ámbito de la oralidad dialéctica, esto es, dentro de la Academia.

Algunas observaciones conclusivas sobre el significado de la máscara de Aristófanes de la que Platón se sirve en el Banquete *para aludir a sus «doctrinas no escritas»*

En el capítulo inicial ya hemos anticipado algunos conceptos básicos necesarios para comprender la particular y compleja interpretación que proponemos del discurso de Aristófanes. Aquí, para concluir, queremos completar cuanto hemos dicho, con la lectura de algunos documentos que constituyen un sólido punto de referencia para confirmar nuestra interpretación.

No sólo al final del *Fedro* Platón dice claramente que el filósofo no pone por escrito lo que para él es «de mayor valor»,[28] sino que lo reafirma, de modo incluso provocativo,

27. *Banquete*, 193 C.
28. *Fedro*, 278 D.

en la *Carta VII*, afirmando que un libro suyo sobre tales cuestiones «ni existe ni existirá jamás».[29]

Y por lo que concierne a los desacuerdos y las aversiones suscitadas por sus doctrinas sobre las cuestiones que para él tenían mayor valor, a saber, su interpretación del Bien y de lo Bello, leamos dos documentos muy importantes.

En la *República*, diálogo que construye el Estado ideal sobre el nuevo concepto de Bien, llegado el momento en que debería presentar una definición de éste, escribe:

> —¡Por Zeus! –exclamó Glaucón–, no te retires, Sócrates, ahora que estás casi al final. A nosotros nos bastará que trates asimismo del Bien, tal y como has hablado de la justicia, la templanza y las demás virtudes.
>
> —También a mí –respondí yo– me satisfaría, amigo mío, y mucho. Pero temo no ser capaz de hacerlo, y que en el empeño, *exponiéndome a la ignominia, provoque risa.* Pero dejemos por ahora, queridos amigos, lo que pueda ser el Bien en sí mismo. Me parece una empresa superior al intento que podríamos hacer ahora aquí, el llegar a mi concepción acerca de ello. Pero quiero decir lo que me parece ser hijo del Bien y lo que más se le asemeja; eso si a vosotros os place, y si no, dejémoslo.
>
> —Háblanos, pues –dijo– la explicación acerca del padre la pagarás otra vez.[30]

Y Aristoxeno confirma plenamente lo que Platón nos dice aquí sobre la ignominia y la burla que suscitaban aquellas doctrinas suyas sobre el Bien: «Como Aristóteles solía con-

29. *Carta VII*, 341 C.
30. *República*, VI 506 D-E.

tar, ésta era la impresión que solía experimentar la mayoría de los que escucharon el discurso de Platón *Acerca del Bien*. Todos habían ido allí pensando poder aprender alguno de los comúnmente considerados bienes humanos, como la riqueza, la salud y la fuerza y, en general, una felicidad maravillosa. Pero cuando resultó que los discursos versaban sobre cuestiones matemáticas, números, geometría y astronomía, y, por último, se sostenía que existe un Bien, un Uno, creo que esto les parecía algo totalmente paradójico. Como consecuencia, *algunos despreciaron el asunto y otros lo criticaron*».[31]

Y he aquí cómo el mismo Platón toma posición ante reacciones similares en la *Carta VII*: «[...] Yo no creo que el tratamiento y la comunicación de estos argumentos [las cosas supremas] sea un beneficio para los hombres, excepción hecha de aquella escasa minoría de ellos capacitados para comprenderlos por sí solos con un mínimo de indicaciones. *En cuanto a los demás, algunos concebirían un injusto desprecio, totalmente inconveniente, y otros una orgullosa y vana presunción, convencidos de haber aprendido doctrinas magníficas*».[32]

Éste es un texto que se corresponde casi literalmente con la sentencia de Nietzsche de la que hemos partido, y que conviene releer: «Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, *gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da*».[33]

31. Aristoxeno, *Elementa harmonica*, II 39-40, edición Da Rios.

32. *Carta VII*, 341 D-E.

33. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, II 40 (trad. cast. cit., pp. 65 y 66).

Pero las extraordinarias dotes de Platón como artista y escritor le permitían exponer ciertas doctrinas suyas mediante mensajes alusivos y disfrazados, como los que presenta bajo la máscara de Aristófanes, riendo y burlándose de los que ridiculizaban su doctrina del Uno, y expresando del modo que hemos visto, y con toda soltura, la doctrina del Eros como *nostalgia del Uno*.

Capítulo octavo

AGATÓN

La máscara del poeta trágico que capta
el núcleo del problema pero lo disuelve
en la música de la palabra

El personaje y la máscara de Agatón

Como antes he indicado, la máscara del poeta trágico Agatón desempeña en el *Banquete* un papel central y esencial a todos los efectos. Platón nos lo dice en distintas ocasiones, como ya hemos señalado y como más adelante tendremos ocasión de confirmar.

Agatón nació en torno a 447 a.C., y su victoria con la primera tragedia, que se festeja en el *Banquete*, se remonta a 416 a.C., cuando contaba unos treinta años. Gozaba de gran fama como lo demuestran, además de Platón en nuestro diálogo, Aristófanes, que lo convierte en un personaje de *Las tesmoforias*, y Aristóteles que, como veremos, lo cita en la *Poética*. Abandonó Atenas entre 416 y 407 y se trasladó a la corte del rey de Macedonia. Falleció a finales del siglo V a.C.

Aristófanes traza un retrato del escritor griego que refleja perfectamente –si bien con la forma exagerada propia de la comedia– aquello que emerge del *Banquete*, así como del *Protágoras*.

Como es sabido, en *Las tesmoforias* Eurípides teme ser condenado a muerte por las mujeres, que se han conjurado en su contra por hablar mal de ellas en sus tragedias, y están a punto de reunirse para celebrar la fiesta de Deméter. A fin de no incurrir en la condena, piensa introducir en la asam-

blea de las mujeres a un hombre que tenga rostro y voz femeninos, y que, por ello, pueda travestirse de mujer y defenderlo convenientemente durante las discusiones que se produzcan.

Como figura de hombre con fisonomía, voz e indumentaria muy cercanos a los femeninos, Aristófanes hará que Eurípides escoja a Agatón. Cuando éste le pregunta por qué no va él mismo a la asamblea para defenderse, Eurípides responde:

¿Por qué? Verás: en primer lugar,
soy conocido. Además, canoso
y barbudo. En cambio bello
tú eres, blanco, lampiño,
de voz femenina, delicado y agradable.[1]

Platón, en el *Protágoras*, lo presenta como sigue: «Pródico estaba todavía en la cama, recubierto de un gran número de pieles y mantas, por lo que parecía. Junto a él, echados en las camas de al lado, estaban Pausanias del Cerámico y, junto a Pausanias, *un joven, según creo con dotes excelentes y ciertamente muy bello. Me pareció oír que su nombre era Agatón, y no me sorprendería si resultara ser el amado de Pausanias*».[2]

También sobre el carácter de la poesía de Agatón emergen de Aristófanes elementos que se corresponden con los que brotan de Platón. Aquél tendía a reflejarse a sí mismo como Narciso adorando su propia imagen.

1. Aristófanes, *Las tesmoforias*, vv. 189-192 (según la versión clásica de E. Romagnoli).

2. *Protágoras*, 315 D-E.

En respuesta a Mnesíloco, que lo vitupera como afeminado, Aristófanes pone en labios de Agatón las siguientes palabras:

¡Oh, viejo, viejo, he oído el aguijón
de la envidia, pero no he sentido su dolor!
Conforme a mis pensamientos, los trajes llevo;
porque sus maneras, según los dramas
que compone, debe transformar el poeta:
y si una mujer es la protagonista
imitar debe el cuerpo y el femenino hábito.[3]

En el discurso de alabanza a Eros que comentaremos se constata de qué modo Agatón se refleja a sí mismo, precisamente, en Eros.

El estilo poético de Agatón

El discurso puesto en boca de Agatón[4] es a menudo menoscabado y juzgado de manera totalmente negativa.

Para mostrar un ejemplo de ello, escojo una página de uno de los más reconocidos y sutiles intérpretes de la problemática platónica del Eros y del *Banquete*, Léon Robin, quien, en este caso, cae en un error (pero muy interesante y significativo), en cuanto emite el juicio más severo que haya podido leer. Por los motivos que veremos, este juicio se invierte de modo claro, evidenciando lo positivo que surge de la imagen negativa, precisamente en el ámbito dramatúrgico, si se

3. Aristófanes, *Las tesmoforias*, vv. 146-152.

4. *Banquete*, 194 E-197 E.

procura entender bien el preciso papel asignado a Agatón en el juego de las máscaras que Platón está dirigiendo.

Robin escribe: «Resulta difícil imaginar una construcción más artificial, sofisticada y vacía. De repente se monta la estructura, tal como exige la fórmula técnica del elogio propiamente dicho, esto es, del encomio. Pero la verdad es que la estructura agota todo el discurso: lo que se añade no es en realidad más que un ficticio ensamblaje de palabras, *collage* de fragmentos heterogéneos, inflexiones simétricas de la frase, falsa poesía, pura búsqueda del efecto musical en el ritmo o la sonoridad a expensas del sentido, variaciones monótonas, por así decirlo sin tema, y que son ellas mismas su propio objeto, conexiones de pensamiento que no son más que juegos de palabras o, a lo sumo, aproximaciones. Este fastidioso virtuosismo, este preciosismo ridículo alcanzan su apogeo, como observará burlonamente Sócrates, en las "letanías" del Amor, con que concluye la peroración (197 d-e): frases sin verbos, un *bouquet* barroco de fría mitología, de epítetos arbitrarios, en el cual el significado es constantemente sacrificado a las fáciles complacencias de las antítesis o la aliteración. En resumen, este discurso se distingue netamente de los demás por su indiferencia respecto de las ideas y por la preocupación exclusiva del procedimiento: el arte que se despliega es el de un mecanismo que funciona en el vacío. Ahora bien, Platón no ha disimulado su intención al obrar de este modo: con su prosa poética, sus metáforas desconcertantes y su abundancia insulsa, el discurso de Agatón no es sólo un *pastiche* de la manera y el estilo de este poeta, sino también de la manera y el estilo de Gorgias».[5]

5. L. Robin, «Notice», en Platón, *Le Banquet*, trad. por P. Vicaire, París, Les Belles Lettres, 1989, p. LXVII y ss. (la edición original del texto de Robin es de 1929).

Como veremos, muchos de los puntos que Robin señala son correctos, pero su interpretación está por completo equivocada.

En clara antítesis encontramos el juicio de Jaeger sobre el discurso de Agatón. El filósofo alemán afirma que se trata de un «panegírico [...] finamente matizado y mantenido dentro de los colores más suaves».[6] También a Jaeger se le escapa casi por entero, no obstante, la importancia del papel dramatúrgico del discurso, el cual es, en cambio, determinante, porque presenta un auténtico *contramodelo* paradigmático respecto del *modelo* de la verdadera oración que pronunciará Sócrates.

Para comprender la factura y el estilo poético del discurso, conviene atender a algunos elementos esenciales.

El mismo Platón, como Robin recuerda al final del fragmento arriba citado, indica que el discurso de Agatón remite a Gorgias. Esto significa que el estilo del poeta es el de la tragedia que se inspira en la sofística, concretamente en la poética gorgiana, y, por consiguiente, no representa un caso particular, sino una auténtica tendencia cultural de la época.

Son muy iluminadores a este respecto dos pasajes de la *Retórica* de Aristóteles.

Hablando de la dicción que en el arte alcanza un efecto análogo al de la declamación teatral, el Estagirita señala: «La declamación teatral es un don natural y poco susceptible de técnica; la dicción oratoria, por el contrario, sí es producto de la técnica. Por ello, los actores dotados de talento consiguen premios, lo mismo que los oradores adiestrados en la declamación. En realidad, los que escriben discursos obtienen el éxito más por su dicción que por su pensamiento.

6. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. II, p. 318 (trad. cast. cit., p. 576).

Naturalmente, los primeros en apasionarse por esto fueron los poetas, puesto que los nombres son imitaciones y la voz es la más mimética de nuestras facultades. Por eso se constituyeron las artes relativas: la rapsodia, la recitación y otras de este género. Dado que los poetas, aun diciendo futilidades, parecían conseguir la fama, por ello surgió primero la dicción poética, como la de Gorgias. Aún hoy quienes carecen de educación consideran que éstos son los que mejor hablan. Lo cual no es cierto, sino que la dicción de la prosa y de la poesía son diferentes. Y lo prueba lo que luego ha sucedido: los autores de tragedias ya no utilizan el mismo estilo de expresión, sino que, según pasaron de los tetrámetros a los versos yámbicos, abandonaron todas aquellas palabras que están fuera del uso común, de las que se servían los poetas precedentes y que, todavía en la actualidad, usan los que componen hexámetros. Por esto sería ridículo imitar a los poetas, los cuales ya no emplean aquel estilo».[7]

Esto refleja el estilo de Agatón. Veamos ahora las interesantes referencias de Aristóteles al estilo de Gorgias, muy imitado por nuestra máscara: «También las metáforas pueden ser inadecuadas, unas porque son ridículas, puesto que los comediógrafos emplean asimismo metáforas, y otras porque son excesivamente serias y trágicas. Si están traídas de muy lejos resultan oscuras. Por ejemplo, Gorgias habla de "sucesos pálidos y exangües" y dice: "Tú sembraste vergonzosamente estas cosas y, para tu desgracia, las recolectas", lo cual es demasiado poético. Alcidamas llama a la filosofía "baluarte de las leyes" y a la *Odisea* "bello espejo de la humana vida" y dice que "no aplica tal juguete a la poesía". Estas

7. Aristóteles, *Retórica*, III 1, 1404 a 14-36, (versión de A. Plebe, ediciones Laterza).

metáforas no son apropiadas por los motivos aducidos. Así Gorgias, cuando una golondrina que volaba sobre él dejó caer su excremento, exclamó en el mejor estilo de los trágicos: "¡Avergüénzate, Filomela!". Esto no era vergonzoso si lo hacía una golondrina, pero sí lo era para una doncella. Él la habría reconvenido con razón, pues, si hubiera sido ella, pero no lo era».[8]

Y aún: «En los discursos epidícticos es preciso intercalar los elogios, como hace Isócrates, que siempre introduce alguno. Y lo mismo decía Gorgias: que a él no le fallaba nunca un discurso. Si hablaba de Aquiles, ensalzaba a Peleo y después a Eaco, y luego a la divinidad. De modo semejante si hablaba del valor, que produce tales efectos y tales otros».[9]

En el discurso de Agatón leeremos metáforas y elogios sin fin. Pero la primera frase que pronuncia la máscara es emblemática: «Ahora, en primer lugar, quiero decir cómo debo hablar, y después hablar».[10]

El esquema y la técnica del discurso son el punto clave en el que hay que fijar la atención. Se trata, en efecto, de la declamación y el estilo de la tragedia de éxito en aquel momento. Él mismo dirá que intenta honrar su arte, tal y como Erixímaco había honrado el suyo, la medicina, y entre las virtudes de Eros, como veremos, destacará la sabiduría del arte de la poesía y la capacidad de convertir en seguidor de las musas a quien antes estaba alejado de ellas.

El discurso de Agatón obtendrá un gran éxito (como su tragedia). Según leemos: «Aristodemo contaba que apenas Agatón hubo terminado su discurso todos los presentes

8. Aristóteles, *Retórica*, III 3, 1406 b 5-19.
9. Aristóteles, *Retórica*, III 17, 1418 a 33-37.
10. *Banquete*, 194 E.

prorrumpieron en aplausos, convencidos de que el joven había hablado en consonancia consigo mismo y con el dios».[11]

Examinemos ahora el planteamiento, la estructura y el desarrollo del discurso, que Platón presenta con un refinamiento extraordinario, precisamente porque pretende demolerlo, invirtiendo sus contenidos y criterios formales, sobre la base del método dialéctico.

Eros y sus características esenciales

Agatón precisa de inmediato el «cómo» se debe hablar en un discurso de alabanza a Eros, y lo hace del modo siguiente: «Sólo hay un modo correcto de hacer un elogio sobre cualquier cosa: exponer detalladamente en el discurso *qué es aquello de lo que se habla,* y luego de *qué efectos es la causa.* De esta forma, es justo que nosotros alabemos también a Eros, diciendo primero *quién es él mismo,* y luego *cuáles son sus dones*».[12]

Todos los que lo han precedido, en su opinión, han ensalzado los dones que *Eros* procura, pero no han explicado cómo es el dios mismo, cuál es su naturaleza y cuáles sus características esenciales.

Eros es el más feliz, el más bello y el mejor de todos los dioses.

Pero, ¿por qué es el más bello de los dioses?

Hay que tener presente que, para los griegos, ser «bello» significa también ser «bueno». Agatón trata primero de

11. *Banquete,* 198 A.
12. *Banquete,* 195 A.

modo distinto los dos términos, pero inmediatamente después orienta su discurso únicamente hacia la belleza de Eros. Como ya hemos señalado: «En su relato de Eros nos pinta, con enamoramiento narcisista, su propia imagen».[13]

Tres son las connotaciones esenciales que convierten a Eros en el más bello de todos los dioses, a saber, la «juventud», la «delicadeza» y la «flexibilidad» de la forma. Agatón las presenta una a una de manera bien articulada, con su relativa «prueba» demostrativa, naturalmente según su modo poético de razonar.

Eros es «el más joven» de los dioses y es «siempre joven» por los siguientes motivos. En primer lugar, huye lejos de los ancianos y se une siempre y sólo a los jóvenes. En segundo lugar, las terribles enemistades entre los dioses en tiempos pasados sucedieron por obra de la Necesidad; pero desde que Eros reina sobre los dioses aquello ya no sucede y se ha generado entre ellos amistad y paz: lo cual prueba que Eros no es antiguo, como afirmaba Fedro, sino de edad reciente.[14]

Además, es «delicado». Y la «prueba» de ello se encuentra en que anda y habita entre las cosas más blandas que existen, esto es, en los corazones y las almas de los hombres. Se aparta de las almas de carácter duro, y se instala, en cambio, en las de natural suave. Dado que entre las cosas blandas elige las más blandas de todas, hay que decir que es «delicado en grado sumo».[15]

Finalmente, Eros es «de forma flexible». Esto está «probado» por el hecho de que se insinúa inadvertidamente en las almas, entra y sale velozmente, y ello sólo es posible gra-

13. W. Jaeger, *Paideia,* cit., vol. II, p. 319 (trad. cast. cit., p. 577).
14. *Banquete,* 195 B-C.
15. *Banquete,* 195 C-E.

cias a su carácter absolutamente flexible. Una nueva y gran «prueba» consiste en la forma proporcionada y agraciada de Eros y en su aversión a lo deforme.[16]

Para concluir sobre este punto, Agatón se refiere a la belleza del color de Eros, probada por el hecho de que él sólo se posa en lo que tiene flor, y nunca en lo que está marchito, sea alma o cuerpo, y se aposenta únicamente en lugares floridos y perfumados.[17]

De estas connotaciones esenciales para la caracterización de la naturaleza de Eros, merece especial atención la primera. El hecho de que el *permanecer-siempre-joven* se considere argumento principal de la primacía de Eros sobre los demás dioses, ha sido observado por muy pocos estudiosos como motivo revelador de la posición cultural exquisitamente sofista de Agatón. Krüger, sin embargo, ha mostrado agudamente lo siguiente: «Esta estimación de lo joven y nuevo es característica del racionalismo: cuanto más resueltamente evidencia y realiza la autonomía [de la racionalidad del hombre], tanto más desestima admitir lo establecido, lo ya existente, lo antiguo, para apreciar, en cambio, sólo lo que es producido por el hombre como tal: lo nuevo».[18] Agatón se encuentra en esta línea cultural del racionalismo sofista de la *estimación de lo que es siempre joven*, y lo hipostatiza como connotación esencial de Eros, el dios más feliz, más bello, el mejor.

A la segunda característica, coincidente con uno de los rasgos esenciales del mismo personaje, según atestigua Aristófanes, que lo llama «delicado», nos referiremos más adelante.

16. *Banquete*, 196 A.
17. *Banquete*, 196 A-B.
18. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 134 y ss.

También con la última observación basada en la estrecha relación entre Eros y las flores, Platón se remite probablemente a una tragedia de Agatón (posterior a su primera obra, y, por lo tanto, haciendo un juego alusivo *post eventum*) titulada *Anteo*, es decir, *Flor*, o, como algunos traducen, *Florindo*, a la que Aristóteles se refiere en su *Poética*, y en la que se dice que en la tragedia se mencionan nombres de personajes históricos, para que la narración sea creíble; en efecto, mientras es imposible pensar como verosímil y posible lo que nunca ha sucedido, es fácil pensar como posible y verosímil lo que ha acontecido.[19]

Y añade: «Sin embargo, también en las tragedias, al menos en algunas, sólo son conocidos uno o dos nombres, mientras que el resto son inventados. Existen algunas sin ningún nombre conocido, como *Anteo* de Agatón. En esta tragedia tanto los hechos como los nombres son ficticios, y pese a ello resulta deliciosa».[20]

La «flor», la «juventud» y la «delicadeza» son rasgos sustanciales, no sólo de Eros, sino también de la máscara.

Las virtudes de Eros

Agatón le atribuye, luego, describiendo siempre las connotaciones que caracterizan la naturaleza de Eros, las cuatro virtudes esenciales de la *República* de Platón, a saber, «justicia», «templanza», «fortaleza» y «sabiduría».

La prueba de la «justicia» radica en el hecho de que Eros ni padece ni ejerce violencia alguna, tanto es así que todo el

19. Recordemos que *anthos* en griego significa flor.
20. Aristóteles, *Poética*, 9, 1451 b 19-23.

mundo sirve a Eros de buen grado, por propia voluntad. Y las leyes mismas de la ciudad establecen que es justo el acuerdo consensuado entre los hombres.[21]

La «templanza» consiste en el hecho de que, en la medida en que Eros es más fuerte que los demás deseos y placeres, los puede dominar.[22]

La prueba de su «fortaleza» o valor es deducida por Agatón del hecho de que Afrodita, mediante *Eros*, domina a Ares, que es un dios poderoso. Y quien domina es más fuerte que quien es dominado.[23]

Finalmente, Agatón atribuye a Eros la más alta sabiduría, la de la poesía y de las demás artes productivas vinculadas a las musas, así como también el sabio arte de dar nacimiento, reproducir y criar a los animales.[24]

Y también toda la sabiduría ligada a las demás artes. Sólo aquél a quien Eros toca domina las grandes artes; y lo mismo sucede con los dioses. Guiado por Eros, Apolo descubrió las tres artes de las que es maestro: el arte de disparar el arco, la medicina y la mántica. Asimismo, bajo la influencia de Eros las musas descubrieron sus artes, Hefesto el de la forja y Atenea el de tejer; y Zeus el de gobernar a dioses y hombres.[25]

Como ha destacado algún agudo intérprete, lo que Agatón nos dice aquí expresa la exaltación de *una nueva era racionalista ligera y civilizada, una civilización que se opone a la violencia y exalta toda forma de paz, amistad y tranquilidad.* «El orgullo por la *techné* –escribe Krüger– ocupa el

21. *Banquete*, 196 B-C.
22. *Banquete*, 196 C.
23. *Banquete*, 196 D.
24. *Ibid.*
25. *Banquete*, 196 D-197 B.

lugar de la grandeza heroica. Según Agatón, pues, todas las *technai*, incluidos el arte del tejido, adscrito a Atenea, y el del gobierno propio de Zeus, se originan "bajo la guía del deseo y del amor".»[26]

Los dones de Eros a los hombres

Eros, en cuanto bello y bueno en grado sumo y amor de belleza, es causa, entre los dioses y los hombres, de toda clase de bienes.

Es en este punto, en la explicación de los dones de Eros, donde Agatón despliega su arte. Primero introduce dos versos en los que se dice que Eros procura paz y reposo a los hombres cuando éstos están angustiados. A continuación compone un auténtico himno en prosa.

El juego de imágenes y de palabras es difícilmente resumible. Sin embargo, para la comprensión de este pasaje, ejecutado con gran habilidad, puede resultar útil destacar de manera gráfica las diversas imágenes que ponen de manifiesto aquella pirotecnia, prolongada y reiterada forma de elogios sobre el mismo tema:

> Eros nos vacía de la alteridad y nos llena de afinidad;
> Es el fundador de todos los encuentros como el nuestro, para que se celebren en mutua compañía;
> Hace de guía en las fiestas, en las danzas y los sacrificios;
> Produce suavidad y destierra la rudeza;
> Ofrece benevolencia y es incapaz de malevolencia;
> Es benigno y bueno;

26. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 136.

Digno de ser contemplado por los sabios y admirado por los dioses;

Envidiado por los que no tienen suerte, es poseído por quien es feliz;

Padre de la delicadeza, de la molicie y la ternura, de las gracias, del deseo y la avidez;

Cuidadoso de los buenos, descuida a los malvados;

En la fatiga, en el temor, en la pasión y en la palabra es guía, ayuda, valedor y salvador excelso;

Ornato de todos, dioses y hombres;

Es el guía más bello, el mejor, a quien deben seguir todos los hombres, cantando hermosos himnos, participando en las odas que entona, encantando el pensamiento de todos, dioses y hombres.[27]

Es evidente que la música de la palabra desempeña, aquí, un papel predominante, con su poder sobre el sentimiento. Confieso que yo mismo, en el pasado, me sentía perplejo frente a este discurso, y en especial ante el fuego de artificio de palabras de su final,[28] y que sólo lo he comprendido plenamente gracias a algunas escenificaciones que he promovido, representadas junto a Carlo Rivolta, por la actriz Simona Fais, procedente de la escuela del «Piccolo Teatro» de Milán, y con un fondo musical (escogimos *La plus que lente* de Debussy, en la transcripción para violín y piano).

27. *Banquete*, 197 D-E.

28. También yo incurrí en un error, influido por juicios como, por ejemplo, el de Robin arriba citado (cfr. nota 5 y pasaje correspondiente). La expresión «fuegos de artificio», utilizada aquí y más adelante, pertenece a Ch. Riedweg, en la p. 17 de la obra que cito en la nota 3 del capítulo XI.

De este modo, el discurso de Agatón se manifiesta verdaderamente por lo que es: *música de palabras.*

El juicio que Platón asigna a Sócrates está muy bien meditado: «Si bien, en lo restante, el discurso no ha sido tan maravilloso, hacia el final, ¿quién no quedaría embelesado al oír la belleza de las palabras y las expresiones? Yo, reflexionando sobre el hecho de que no iba a ser capaz de decir nada que pudiera aproximarse a estas cosas tan bellas, me habría escapado por vergüenza si me hubiera sido posible. En efecto, el discurso de Agatón me ha recordado a Gorgias, de tal forma que me parecía que podía sucederme lo que cuenta Homero: temía que Agatón, al final del discurso, lanzara contra mí la cabeza de Gorgias, terrible orador, y me transformara en piedra, quitándome la voz».[29]

Gorgias es mencionado como el verdadero inspirador de Agatón, y con su nombre se alude a la Gorgona (*Gorg*-ias, *Gorg*-ona), el monstruo cuya cabeza Perséfone arrojaba desde el Hades petrificando a aquellos contra quienes era lanzada.[30]

Pero bajo esta crítica de poderosa ironía, se trasluce también un reconocimiento a la notable habilidad de Agatón.

La oración de Agatón sobre Eros es el discurso del poeta sofista, que, por un lado, al elogiar a Eros se elogia a sí mismo, y, por otro, *disuelve, casi por completo, la materia en la forma, el concepto en la imagen y el contenido en pura palabra.*

Pero, precisamente por este motivo, la máscara de Agatón será convocada de nuevo en el momento culminante del juego de las máscaras, y de modo decisivo y muy complejo,

29. *Banquete*, 198 B-C.

30. Cfr. Homero, *Odisea*, XI 633 y ss.

con ese mismo juego de «máscaras enmascaradas» de extraordinaria destreza, para revelar la verdadera naturaleza de Eros, de la que debemos hablar ahora.

Conviene tener presente desde ahora que, sin la máscara de Agatón, la cual expresa de manera paradigmática en todos los sentidos (por forma y contenido) *lo que Eros no es*, el juego de las máscaras perdería en gran medida, si no por completo, su sentido.

Capítulo noveno

EL JUEGO ENTRECRUZADO DE TRES MÁSCARAS

Y sus superposiciones para la revelación de la verdad sobre Eros

Rechazo por parte de Sócrates de alabar a Eros con los criterios seguidos por quienes lo han precedido

Platón no pronuncia con una sola máscara el gran discurso sobre Eros, que revela su naturaleza, sus funciones y sus finalidades y, por lo tanto, los dones que ofrece a los hombres, sino, como ya hemos anticipado, con un hábil y complejo *juego dramatúrgico de tres máscaras*: naturalmente, la de Sócrates, la de la sacerdotisa y adivina Diótima de Mantinea, y la nueva puesta en escena de la máscara de Agatón.[1]

Pero antes de señalar las reglas del juego seguidas, hay que examinar el interludio que precede al gran discurso conclusivo y preparar su terreno.

En primer lugar, con una ironía provocativa y sutil, Sócrates indica que desde el comienzo él había previsto y dicho lo que sucedería, esto es, que Agatón pronunciaría un discurso muy bello, y que él se quedaría sin recursos para alabar a Eros. En efecto, como prueba de los hechos –añade–, tras el admirable discurso apenas escuchado, su previsión resultaba acertada.

No obstante, Erixímaco objeta que si bien en la primera parte Sócrates había demostrado ser un gran adivino, no

1. *Banquete*, 198 A-199 B.

debía considerarse así para la segunda, es decir, para la previsión de que se quedaría sin recursos.

Sócrates se dirige entonces al núcleo de la cuestión, señalando que él se sentía efectivamente «entendido en materia amorosa», y como tal había aceptado tomar parte en las alabanzas a Eros, pero que no era experto en los criterios que los oradores habían utilizado en sus loas a Eros, criterios que se habían mostrado inspirados en la oratoria y no ciertamente en la verdad.

El verdadero elogio no debería seguir criterios basados en la opinión, sino sólo en la verdad: «Yo creía, en mi ingenuidad, que *se debía decir la verdad* sobre la cosa encomiada, y que esto tenía que constituir el fundamento, y que luego, escogiendo entre las cosas verdaderas las más bellas, deberían exponerse del modo más conveniente. Pensaba con orgullo que iba a pronunciar un hermoso discurso, *con la convicción de conocer la verdad* de cómo hacer cualquier elogio, sin embargo, al parecer, no consistía en esto, sino más bien en atribuir al objeto los valores mayores y los más bellos, se dieran o no en la realidad. Y si eran falsos, no importaba nada».[2]

Por esta razón, lo desarrollado en los distintos discursos (en el último, en particular) había sido una «ficción» de elogio, no un «verdadero» elogio. *No había sido un elogio según la verdad de la cosa.*

Leamos las observaciones de Sócrates que se dirigen al fondo de la cuestión: «Al parecer, se acordó que cada uno de nosotros *fingiera encomiar a Eros, no que lo encomiara realmente*. Por este motivo creo que vosotros, al iniciar cada argumento, lo referís a Eros, y afirmáis que es de tal o cual

2. *Banquete*, 198 D-E.

naturaleza y causante de tan grandes bienes, para que parezca el más bello y bueno, evidentemente ante *quienes no lo conocen, no, por supuesto, ante quienes lo conocen*. Y, así, el elogio resulta bello y pomposo».[3]

He aquí, ahora, la condición planteada como irrenunciable: Fedro, de quien surgió la idea del elogio de Eros, debe establecer si, después de lo pronunciado, se requiere aún un discurso «que permita oír la verdad sobre Eros»,[4] expresada no según las reglas de la oratoria, sino, subraya Sócrates, «con las palabras y las construcciones de frases que me vayan viniendo a la mente».[5]

La respuesta fue unánime: todos le incitaron «a hablar sin duda de la manera que él creyera conveniente».[6]

No se imaginaban el huracán que se iba a abatir sobre ellos, tras conceder tal libertad a Sócrates. Los invitados quedarán trastornados (y nosotros, lectores, con ellos) por las revolucionarias innovaciones, tanto en el contenido como en la forma del discurso.

Planteamiento del juego de las máscaras y de las reglas dramatúrgicas que deberán seguirse

¿Qué significaría, de por sí, «[permitir] oír la verdad sobre Eros»,[7] al modo socrático según el método de análisis dialéctico?

3. *Banquete*, 198 E-199 A.
4. *Banquete*, 199 B.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

Significaría plantear un diálogo detallado, refutatorio, de los diversos discursos precedentes. Y se trataría de un diálogo que los destruiría uno por uno, en particular, el de Agatón.

En efecto, el primer *asalto* lo demuestra nítidamente. Como veremos, la primera aproximación al problema se efectúa con un diálogo refutatorio entre Sócrates y Agatón, el cual llega a la siguiente conclusión: «Existe el peligro, ¡oh Sócrates!, de que yo no supiera nada de lo que decía».[8]

Pero, el encontrarse en casa de Agatón, y precisamente durante la celebración de su fiesta, imponía la necesidad de no seguir, al menos en apariencia, por aquel camino, y de introducirse en uno totalmente nuevo, para llegar, no obstante, a las mismas conclusiones.

Y en este punto, no pocos intérpretes se han equivocado. Yo mismo sólo logré comprender el juego dramatúrgico entrecruzado de las máscaras, como ya he señalado, tras haber dirigido a dos actores en la escenificación del *Banquete* (desde el discurso de Aristófanes al de Alcibíades). La puesta en escena lleva a cabo de modo adecuado –en este caso– el estudio científico analítico de la obra.

Tomaré como punto de referencia para la discusión del problema los errores de dos grandes estudiosos, Jaeger y Krüger, con la convicción de que determinados desaciertos, cometidos por grandes intérpretes como éstos, justamente por ser errores inteligentes, son de gran ayuda para desvelar la verdad y, como decía Bacon, *citius emergit veritas ex errore quam ex confusione.*

La imprevista interrupción del diálogo Sócrates-Agatón, se produce con la inesperada aparición de la máscara de la sacerdotisa Diótima de Mantinea, introducida por Platón,

8. *Banquete*, 201 B.

haciendo que Sócrates diga a Agatón lo siguiente: «Pero, finalmente, te dejaré ya, e intentaré exponeros el discurso sobre Eros que un día escuché a una mujer de Mantinea, Diótima, que era sabia en estas cuestiones y en muchas otras. Una vez consiguió para los atenienses, gracias a los sacrificios ofrecidos para defenderse de la peste, que una epidemia se aplazara por diez años. Fue ella también la que me instruyó en las cosas del amor».[9]

Jaeger comenta: «Platón elude con maravilloso tacto el conceder al arte de refutación de Sócrates un triunfo completo en un lugar como aquél, en que reinan la alegría espontánea y la franqueza doblada de imaginación. Sócrates deja en paz a Agatón después de que éste, tras las primeras preguntas, le confiese con amable debilidad que de pronto le parece como si no supiese absolutamente nada de todo aquello de que acababa de hablar. Con esto se paran los pies al afán de saber más que otros, afán que disuena en la buena sociedad. Pero la conversación es conducida dialécticamente a su término mediante el recurso de desplazarla a un remoto pasado y de que Sócrates se convierta de examinador molesto y temido en un ingenuo examinado. Se pone a contar a los invitados una conversación que sostuvo hace ya mucho tiempo con la profetisa de Mantinea, Diótima, acerca del Eros. *De este modo, lo que Sócrates tiene que decir no aparece como fruto de su sabiduría superior, sino como una revelación de la vidente*».[10]

Pero precisamente en la inversión del papel de Sócrates y en el hecho de presentar al filósofo como «el examinado»

9. *Banquete*, 201 D.

10. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. II, pp. 320-321 (trad. cast. cit., p. 578 [con leves modificaciones, N. de los T.]).

y a la sacerdotisa, en cambio, como la examinadora y maestra, reside el gran toque artístico de Platón: *el Sócrates examinado, como demostraremos, no es otro que Agatón y la sacerdotisa de Mantinea es el mismo Sócrates.*

En otras palabras, Platón va superponiendo dinámica y alternativamente a la máscara de Sócrates, la de Agatón y la de Diótima de Mantinea, con un resultado artístico extraordinario.

También Krüger cayó en el mismo error que Jaeger, y lo acentuó en parte: «Sócrates interrumpe espontáneamente el diálogo para hablar "él solo", con un discurso seguido. Sin embargo, también es decisivo que, en realidad, en ese momento, él no enseña nada, sino que sólo repite otro discurso, que "escuchó una vez" (201 D). Si Sócrates consigue la victoria en la discusión, ello no debería atribuirse a la superioridad de su pensamiento, sino a la verdad que ha *recibido.* Y remitiéndose a una extranjera, la "sabia" Diótima [...], que le había enseñado las cosas del amor, indica la aceptación de una verdad a él extraña, concedida desde fuera, como *iniciación a un misterio.* Diótima, en su calidad de *sacerdotisa,* está completamente de parte del dios que aquí actúa. Aunque sólo sea una transmisora de la verdad, está ante Sócrates como una sabia mistagoga, del modo más claro allí donde el discurso asciende a la última cima: "A estos misterios del amor quizás incluso tú, Sócrates, podrías iniciarte. Pero en los misterios perfectos y objeto de revelación, en consideración de los cuales son también los primeros, si se procede de modo correcto, no sé si serías capaz de ser iniciado"».[11]

11. G. Krüger, *Ragione e Passione,* cit., pp. 142-143.

El gran final del discurso de Sócrates, en el que se describe la «escalera del amor» –tan célebre en la literatura occidental–, se presenta como un solo de Diótima que se dirige a Sócrates en los siguientes términos: «Hablaré yo entonces y pondré todo mi empeño, y tú intenta seguirme, si eres capaz».[12]

Y con esta afirmación parecería justamente que Sócrates es dejado aparte.

Jaeger, a su vez, al explicar la escena, piensa que es el mismo Platón quien deja aparte a Sócrates, diciéndonos que, en este punto, él va más allá que Sócrates: «Pero Diótima tiene sus dudas de si [Sócrates] será capaz de recibir las grandes consagraciones y de remontarse hasta la cumbre de la visión final. Y como esta visión recae sobre la idea de lo bello, *cabe pensar si Platón, al observar esto, habrá querido decir hasta dónde la disquisición discurrirá por cauces socráticos y a partir de dónde se escapará de manos de Sócrates [y avanzará por sus propios cauces, superadores]*».[13]

Platón procede de una manera artísticamente mucho más hábil y refinada. El diálogo Sócrates/Agatón, terminado de modo en apariencia desastroso, se transfiere a un plano más elevado, y transfigurado poéticamente como *diálogo de Sócrates convertido en ignorante en el coloquio con Diótima la sabia divina*: se trata de un diálogo en el que Sócrates adopta el papel de la máscara de Agatón, mientras que Diótima asume la del mismo Sócrates, *la máscara del dialéctico que habla en la dimensión hierática de la iniciación a los misterios de las cosas del amor.*

Pero en ambos casos es Sócrates siempre quien habla bajo aspecto simulado.

12. *Banquete,* 210 A.
13. W. Jaeger, *Paideia,* cit., vol. II, p. 329 (trad. cast. cit., p. 583).

En efecto, Platón nos presenta al comienzo la escena de la inspiración que tuvo Sócrates a lo largo del camino y en el portal de los vecinos de Agatón, y sobre este tipo de experiencia místico-extática, como hemos señalado varias veces, también se reclamará la atención del lector al final del diálogo. Por lo tanto, aquella «revelación de una verdad» que Sócrates ha recibido, y el procedimiento de «iniciación mistérica» forman parte de un proyecto diseñado y llevado a cabo con gran habilidad artística por Platón.

El hecho, además, de que en el momento final Diótima deje aparte a Sócrates y plantee la duda de que él pueda seguirla hasta el fondo, significa que lo dicho hasta el momento por el mismo Agatón, cuya máscara había adoptado Sócrates, lo había comprendido (o habría podido comprenderlo), mientras que era poco probable que Sócrates, en cuanto desempeñaba el papel de Agatón, pudiera llegar al punto más elevado de la escalera del amor. Por ello, el monólogo final de la sacerdotisa es el gran monólogo de Sócrates o, si se prefiere, de Platón, que hace hablar a Sócrates bajo la máscara de Diótima de Mantinea, esto es, como arriba indicaba, bajo aspecto simulado.

Pero lo que he dicho debe confirmarse con pruebas puntuales y concretas, dadas las novedades que comporta.

Elementos que demuestran el juego dramatúrgico que Platón asigna a Sócrates bajo la máscara de Agatón y la de Diótima

La primera prueba es la siguiente:

Apenas Sócrates deja en paz a Agatón, mientras se dispone a exponer las revelaciones sobre las cosas del amor recibidas de Diótima, Platón le impele a revelar el juego que está

por comenzar, esto es, le conmina a decir que adoptará la máscara de Agatón y al mismo tiempo la de la sacerdotisa.

Veamos el texto: «Entonces, me parece que lo más fácil es exponer de la forma en que lo hacía la extranjera, *haciéndome preguntas. También yo le dije más o menos lo mismo que Agatón me ha dicho a mí, esto es, que Eros era un gran dios y que tenía por objeto las cosas bellas. Y ella me fue refutando con los mismos argumentos que yo a él...*».[14]

Algo más adelante, revelando la naturaleza de Eros, la sacerdotisa refiere que éste «está muy lejos de ser *bello y delicado, como piensa la* mayoría».[15]

Y aún: «En cuanto a *lo que tú creías* sobre la naturaleza de Eros, no debes sorprenderte. Imaginabas, como me parece deducir de tus palabras, que Eros era *el amado y no el amante*. Por este motivo, pienso yo, te parecía *sumamente bello*, porque lo susceptible de ser amado es lo que en su ser es bello, atractivo, perfecto y muy feliz. En cambio, el amante tiene una forma totalmente distinta, tal como acabo de explicarte».[16]

Como se puede comprobar, éstas son, exactamente, las tesis desarrolladas por Agatón de modo suntuoso.

Observemos, asimismo, la referencia a lo «bello» y «delicado» (*hapalós*), términos clave sobre los que Agatón plantea su discurso. Recordemos, en particular, que no sólo el vocablo «delicado» se repite con insistencia en la parte central del elogio de Agatón, sino que Aristófanes califica al poeta con dicho adjetivo en el fragmento arriba citado de *Las tesmoforias*.[17] Ése era, pues, un término que expresaba la

14. *Banquete*, 201 E.
15. *Banquete*, 203 C.
16. *Banquete*, 204 C.
17. Cfr., en el capítulo precedente nota 1 y el texto relativo.

identikit del mismo Agatón, y que éste, por reflejo, atribuía a Eros.[18]

Además, la identificación de Eros con el amado y no con el amante es justamente el núcleo central en torno al cual gira todo el discurso de Agatón.

No existe, pues, duda alguna de que Sócrates adopta, ocultándola bajo la suya propia, la máscara de Agatón.

Y he aquí cómo uno de los mayores intérpretes del *Banquete*, defendiendo la tesis opuesta, confirma, al contrario, precisamente, la nuestra.

Krüger escribe: «Convirtiendo el templo de los misterios en una escuela, parece que Diótima abandone la dignidad sacerdotal, para convertirse en humana entre los humanos. El "misterio" de la filosofía únicamente puede denominarse así de manera paradójica. [...] Las revelaciones mistéricas que Platón conocía constituían sólo una analogía, aunque cercana, de la religión "filosófica". Mientras que los misterios cultuales reales propios de los griegos transforman al iniciado en puro sujeto pasivo, hasta el momento en que el hombre es divinizado, Diótima, por el contrario, introduce en el misterio una verdadera autonomía. *Ella no guía al iniciado más allá de su humanidad, sino que le enseña a conocerla "socráticamente", Tiene, por así decirlo, dos caras: es al mismo tiempo mistagoga y "filósofa"*».[19]

Para explicar determinadas tomas de posición «sofistas» de Diótima, Krüger precisa: «Al igual que el mismo Eros puede ser caracterizado como "sofista" –aunque es filósofo–, asimismo Diótima, sólo en apariencia produce la misma impresión que los sofistas. Como ella, éstos pretenden enseñar un saber y, siguiendo el tenor de la sacerdotisa, se presentan como humanos entre los humanos. Sin embargo, mientras que éstos no resisten la verificación de su propósito, Diótima tiene el derecho de llevar a cabo el suyo por estar divinamente autorizada para enseñar, y porque su ironía, que a primera vista parece triunfar de manera absoluta, se desvanece apenas abandona la perspectiva de la enseñanza "socrática". Ésta es la paradoja presente en la figura de Diótima: su carácter filosófico-socrático la hace aparecer como una sofista, porque, por su sacerdocio, tal carácter está sustraído a la modestia humana. *Diótima es la unidad aparente –y sólo lo es desde una cierta perspectiva– de la filosofía con la mistagogía.* En este sentido, incluso la ironía, con la que Sócrates describe su educación por obra de la "sabia" Diótima, es únicamente otro aspecto de esta unidad aparente. *Diótima es incomparablemente superior a Sócrates, del mismo modo que la sabiduría mística es superior al autónomo preguntar sobre la misma. Diótima, sin embargo, ejerce un sacerdocio "socrático" porque su sabiduría es la sabiduría "erótica" que educa en la autonomía*».[20]

18. Cfr., el capítulo precedente, *passim*.
19. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 143.

Como se observa, lo que Krüger refiere no se sostiene demasiado bien desde la óptica en que lo presenta, mientras que gana en coherencia y consistencia si se entra en el juego de las máscaras que he señalado.

Por otra parte, no sólo *Diótima es Sócrates, sino que incluso Eros se identifica, en determinados aspectos, con el mismo Sócrates*, tanto en la imagen de Eros descalzo como lo describirá la sacerdotisa, como, y sobre todo, en el Eros encarnado en la figura del verdadero Amante, del modo en que lo describirá Alcibíades, en su furor dionisíaco.

20. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., pp. 144 y ss.

Capítulo décimo

DIÁLOGO DE SÓCRATES CON AGATÓN

Desplazamiento del eje de la discusión: de Eros como el amado a Eros como el amante

Elogio de Sócrates al planteamiento metódico del problema propuesto por Agatón

Como hemos visto, Agatón empieza a hablar planteando metódicamente lo que debería ser el esquema de su discurso en alabanza a Eros: «Exponer de modo detallado qué es aquello de lo que se habla y de qué clase de efectos es la causa».[1]

Sócrates comienza, a su vez, elogiando este planteamiento: «Querido Agatón, me parece que has introducido bien tu discurso, diciendo en primer lugar que hay que mostrar cuál es la naturaleza de Eros y luego sus obras. Este principio me satisface».[2]

Pero, si el planteamiento preliminar del discurso de Agatón era perfecto, como hemos visto, su desarrollo era completamente distinto. La lógica dialéctica que exigiría dicho planteamiento se sustituía por el arte de las bellas frases y de las metáforas asimismo bellas, que disolvía los contenidos en la música de la palabra.

Sócrates, en cambio, procede con una gran coherencia y desarrolla su discurso con una férrea lógica dialéctica.

1. *Banquete*, 195 A.
2. *Banquete*, 199 C.

De Eros como el «amado» a Eros como el «amante»

Sócrates comienza con un desplazamiento del que será el eje fundamental del discurso que se dispone a pronunciar, y que después proseguirá bajo la máscara de Diótima. Esto constituye, en realidad, una auténtica inversión del plano general en el que se había movido Agatón.[3]

El primer golpe de hacha dialéctico se argumenta con un juego sobre la diversidad estructural del genitivo objetivo y del genitivo subjetivo.

Eros es amor *de algo*, donde el «de» no significa, por ejemplo, el amor que es propio de un padre o de una madre, sino *el objeto del amor* y, por consiguiente, indica *aquello a lo que se orienta el amor* del padre y de la madre, que es un amor «del» hijo y «de la» hija.

De forma análoga, también Eros es amor «de» algo, tiene un objeto concreto al cual se dirige.

Pero si Eros es el que ama algo, entonces, *Eros no es la cosa amada, sino el que ama.*

Advirtamos el poder determinante, desde el punto de vista dialéctico, del arte de preguntar. Sócrates orienta, precisamente por medio de la pregunta, a una respuesta revolucionaria desde la perspectiva hermenéutica.

Así, esta pregunta cierra una vía y abre otra.

Eros es deseo de aquello de lo que carece

Si Eros es amor de algo, es también *deseo de esta cosa*, con la serie de consecuencias que ello comporta.[4]

3. *Banquete*, 199 C-E.
4. *Banquete*, 200 A-E.

Sin embargo, el deseo en cuanto tal implica como condición necesaria *el no estar en posesión de aquello de lo que es deseo*. En otras palabras, el deseo supone siempre *carencia* de aquello de lo que es deseo.

De este razonamiento emerge, por lo tanto, que Eros es *deseo de aquello de lo que carece.*

Pero esta conclusión podría levantar dudas. Por ejemplo, el que está sano ya tiene salud y, sin embargo, aun teniéndola, sigue deseándola. De manera semejante, el que es rico ya posee la riqueza; no obstante, aun poseyéndola, continúa deseándola.

Pero estas dudas se muestran inconsistentes, por las siguientes razones: quienes desean salud y riqueza, aun teniendo salud y poseyendo riqueza, no desean aquella salud y aquella riqueza de las que disfrutan en el presente, sino que desean que sigan acompañándolos *también en el futuro*. En consecuencia, desean aquello que todavía no poseen, es decir, lo que quisieran tener también *para el futuro.*

Hay que concluir, por consiguiente, que: *Eros es amor de algunas cosas, y precisamente de aquellas de las que siente carencia.*

El objeto específico del que Eros siente carencia y al que tiende

Se trata de establecer ahora cuál es el objeto que Eros desea y, por lo tanto, del que carece.[5]

Agatón había afirmado que Eros era el más bello de todos los dioses, que era suma belleza.

5. *Banquete*, 201 A-C.

Y a continuación precisaba que: «Desde el momento en que nació Eros, en virtud del amor por las cosas bellas, se siguieron toda clase de bienes tanto para los dioses como para los hombres».[6] Y añadía: «Los antiguos horrores que tuvieron lugar entre los dioses, que relatan Hesíodo y Parménides, sucedieron por obra de la Necesidad y no de Eros, suponiendo que aquéllos dijeran la verdad. Si Eros hubiera estado entre ellos, no habrían existido mutilaciones, ni encantamientos recíprocos, ni otras muchas violencias, sino amistad y paz, como ahora, desde que Eros reina sobre los dioses».[7]

Sócrates aprovecha estas palabras para dar un vuelco a la tesis de Agatón: «Creo que de algún modo tú has hablado más o menos así: que entre los dioses se estableció un orden gracias al amor de lo bello, pues no existe amor de lo feo. ¿No has dicho más o menos esto?».[8]

Pero he aquí que la admisión por parte de Agatón de que Eros es amor de las cosas bellas y no de las feas invierte radicalmente su posición.

Si Eros es amor y deseo de lo bello, entonces, ¿cómo se puede defender la tesis según la cual Eros es el más bello de los dioses? Se deberá concluir que Eros, en cuanto desea la belleza, carece de ella.

Pero, desde el momento en que lo Bello coincide con el Bien, ello implica que Eros es el deseo de cosas buenas por carecer de ellas.

Profundamente turbado por estas férreas conclusiones, Agatón exclama: «Existe el peligro, ¡oh Sócrates!, de que yo

6. *Banquete*, 197 B.
7. *Banquete*, 195 C.
8. *Banquete*, 201 A.
9. *Banquete*, 201 B.

no supiera nada de lo que decía».[9] Y, por lo tanto, su discurso puede haber sido el de alguien que no sabía de qué hablaba.

La tesis que deriva del razonamiento dialéctico es la siguiente: Eros carece de las cosas bellas, y, por lo tanto, también de las buenas, dado que las cosas bellas coinciden con las buenas.

Y Agatón, que admite no ser capaz de contradecir a Sócrates, recibe la siguiente respuesta por parte de éste: «Es a la verdad, querido Agatón, a la que no puedes contradecir, pues a Sócrates no es nada difícil».[10]

Esta emblemática afirmación remite a aquella aseveración del *Fedro* según la cual: «Hay que tener realmente el valor de decir la verdad, sobre todo cuando se habla de la verdad».[11]

El modo en que será recogida esta discusión dialéctica en el discurso que seguirá según un preciso trazado dramatúrgico

Debemos tener presente, en primer lugar, que el diálogo dialéctico Sócrates/Agatón, con la refutación sistemática y global de Agatón, constituye un *unicum* en el *Banquete*, y, desde el punto de vista dramatúrgico, le da un relieve extraordinario. Su lectura produce la impresión de entrar en un clima totalmente nuevo.

Como hemos indicado, Agatón reconoce el efecto que en él ha tenido la refutación de Sócrates: «Existe el peligro, ¡oh Sócrates!, de que yo no supiera nada de lo que

10. *Banquete*, 201 C.
11. *Fedro*, 247 C.

decía».[12] Y confirma que no es capaz de «contradecir» a Sócrates, a lo cual éste responde que no es a Sócrates sino a la verdad a la que no se puede contradecir.

Y, en este punto, *se abre el telón para la presentación de la verdad.*

Como ha sido señalado, y más arriba hemos recordado, habría sido inconveniente que Sócrates siguiera en la línea dialéctica argumentada, ya que con ello habría humillado no sólo a Agatón, sino a todos los que habían hablado hasta el momento. Se habría producido un vuelco y una profanación de la fiesta, con un aplastante triunfo del filósofo, en total discordancia con el clima del banquete.

La gran victoria de la filosofía será celebrada por Platón de manera muy distinta, con una incomparable delicadeza artística.

El mismo Sócrates será quien, de hecho y de derecho, se erigirá en el gran vencedor del modo que veremos, mientras simula haber sido refutado, como lo había sido Agatón, por la sacerdotisa Diótima de Mantinea, y finge presentar las doctrinas sobre el Eros recibidas en la inspiración del portal de los vecinos de Agatón, como una revelación que habría recibido de su maestra en una serie de coloquios.

Así, como hemos indicado y veremos con más detalle, tras haber adoptado la máscara de Agatón, Sócrates lleva de nuevo a primer plano la refutación dialéctica, fingiendo haber sido refutado él mismo por la sacerdotisa, al igual que Agatón lo había sido por él: «Diótima me refutó con los mismos argumentos que yo a él».[13]

12. *Banquete*, 201 B.
13. *Banquete*, 201 E.

Pero lo que se tiene que comprender bien en la fase preliminar, a fin de entrar en el juego dramatúrgico de las máscaras que Platón escenifica para la revelación de la naturaleza del Eros, es lo siguiente: la «refutación» es una auténtica «purificación», ya que constituye *una liberación de los errores que alejan de la verdad.*

Leamos ahora un pasaje del *Sofista* particularmente iluminador al respecto, dedicado a la ilustración del arte de aquellos que enseñan de forma adecuada y que alejan al estudiante de la ignorancia, precisamente refutándolo:

> Interrogan acerca de los argumentos sobre los que *alguien cree decir algo, cuando en realidad no dice nada.* Después, cuestionan las opiniones de éstos, lo cual es fácil, dado que son hombres que van desorientados, y, reuniéndolas en sus discursos, las confrontan unas con otras sobre el mismo argumento, y *muestran que son contradictorias, al mismo tiempo, respecto de los mismos argumentos, en comparación con las mismas cosas y según idénticos puntos de vista.* Y aquéllos, cuando lo ven, se enojan consigo mismos, pero se vuelven más dóciles frente a los demás. De este modo, *se liberan de las grandes y rígidas opiniones que tenían sobre sí mismos; y de todas las liberaciones ésta es la más placentera para quien escucha y da la máxima seguridad a quien la experimenta.* En efecto, amigo, quienes los purifican, pensando, al igual que los médicos, que un cuerpo no puede beneficiarse del alimento que recibe antes de haber expulsado los impedimentos internos, han juzgado lo mismo respecto del alma, la *cual no sacará provecho de los conocimientos que se le ofrecen si antes alguien, ejerciendo una refutación adecuada, no consigue que el refutado se avergüence y elimine las opiniones que obstaculizaban el aprendizaje, y lo haga aparecer puro, consciente de que sólo sabe aquello que sabe, y*

nada más. [...] Por todas estas razones tenemos que decir que la *refutación es la mayor y más poderosa de las purificaciones* y, por otro lado, debemos pensar que quien no ha sido refutado, aunque se trate del Gran Rey, al no haber sido purificado en lo relativo a las cosas mayores, carece de educación y está lleno de fealdad, precisamente en lo que convendría que fuera puro y bello en grado sumo quien aspire a ser realmente feliz».[14]

Como resulta evidente, en particular en las frases reproducidas en cursiva, Platón explica aquí teoréticamente la operación que ha hecho desarrollar a Sócrates frente a Agatón: lo ha refutado y lo ha liberado de las opiniones falaces *y, por lo tanto, lo ha «purificado» y preparado para aprehender el mensaje sobre la verdad acerca del Eros.*

Pero, ¿cómo se puede afirmar que la liberación de las ideas falsas obtenida mediante la refutación esté conectada con las prácticas mistéricas?

Ya dice mucho acerca de ello el estrecho vínculo entre refutación y purificación; pero, para confirmar la tesis que estoy defendiendo, leamos dos elocuentes pasajes de Clemente de Alejandría: «No sin razón los misterios griegos empiezan también con las ceremonias *purificadoras*, al igual que los bárbaros comienzan con la ablución. Después de ello siguen los *pequeños misterios*, que contienen, por así decirlo, el fundamento de la doctrina y de la preparación para los futuros *grandes misterios*, que conciernen a toda la vida: *y ahí no hay nada que aprender, sino contemplar y meditar profundamente sobre la naturaleza y la realidad*».[15]

Y aún: «Afirmamos que es necesario *purificar* preventivamente las almas de las opiniones viciosas y nocivas mediante la recta razón, y sólo después dirigirse a los principales capítulos de la fe. Incluso antes de la iniciación a los misterios hay que aplicar ciertos *ritos de purificación* a quienes se inician, con la convicción de que sólo tras despojarse de los pensamientos impíos alguien podrá disponerse a recibir la tradición de la verdad».[16]

Se debe agregar todavía una importante observación; a saber: la recuperación de la refutación de Sócrates a Agatón, presentada como refutación sufrida por el mismo Sócrates por parte de la sacerdotisa de Mantinea, constituye, de algún modo, *un presupuesto de la iniciación*, y procura, en consecuencia, un marco esquemático perfecto del gran discurso socrático revelador de la naturaleza de Eros, del que deberemos hablar: 1) a la refutación-purificación seguirá 2) la enseñanza y la instrucción sobre la naturaleza de Eros y sobre las cosas del amor, las cuales, al igual que en las ceremonias iniciáticas, se remitirán al mito (*pequeños misterios*) –en nuestro caso el mito de la madre y del padre de Eros y de su nacimiento–, 3) para concluir con la más alta iniciación a las cosas del Amor, que conducirá a la visión, la contemplación y el goce de lo Bello en sí, esto es, a la cima de la escalera del Eros, ascendida, como veremos, del modo debido (*los grandes misterios*).

14. *Sofista*, 230 B-E (traducción de C. Mazzarelli en: Platón, *Tutti gli scritti*, a cargo de G. Reale, Milán, Rusconi, 1996[3]).

15. Clemente de Alejandría, *Stromata*, V 11, 70, 7-71, 1 (traducción de G. Pini, Milán, Edizioni Paoline, 1983).

16. Clemente de Alejandría, *Stromata*, VII 4, 27, 6.

Capítulo undécimo

LA NATURALEZA DE EROS, DEMONIO MEDIADOR

El gran mensaje expresado por Platón por medio de Sócrates bajo la máscara de la sacerdotisa Diótima y como iniciación a los misterios de las cosas del amor

La iniciación a los misterios

La inversión de los papeles de los protagonistas, la introducción de la máscara de la sacerdotisa Diótima de Mantinea y el complejo juego dramatúrgico puesto en escena por Platón, del que ya hemos hablado, dan a entender que, en estos momentos, estamos alcanzando los puntos clave del discurso sobre Eros, y que cuanto se dirá será decisivo a todos los efectos.

Retomemos, repitiendo como resumen, lo que ya habíamos señalado, a fin de grabarlo adecuadamente en la memoria, para una correcta comprensión de lo que sigue.

Hay que advertir que, con la introducción de la máscara de la sacerdotisa Diótima, bajo la cual se oculta la máscara de Sócrates, Platón intenta infundir en el discurso un clima altamente religioso, escenificando un auténtico ceremonial de «iniciación a los misterios», en los distintos estadios, muy diferentes entre sí, a saber, el *preliminar* de purificación, el *inicial* (pequeños misterios) y el *supremo y conclusivo* (grandes misterios).

Como ya hemos señalado, hay que tener presente, en primer lugar, que el diálogo dialéctico entre Sócrates y Agatón constituye un *momento excepcional* en el *Banquete*. Recordemos que el poeta reconoce sin reservas el efecto que le

ha causado la refutación de Sócrates[1] y afirma sentirse incapaz de contradecirlo. No es a él, Sócrates respondía, sino a la verdad a la que no es posible contradecir. Se abre entonces, como decíamos, el telón para presentar la verdad. Para ello, tras haber adoptado la máscara de Agatón, Sócrates lleva de nuevo la refutación a un primer plano, fingiendo haber sido él mismo refutado por Diótima como lo había sido Agatón.[2]

Así, en las páginas del *Banquete*, que ahora interpretaremos, Platón representa escénicamente aquella divina «inspiración» e «iluminación» sobre el Eros iniciada durante el camino a la casa de Agatón y concluida en el portal de los vecinos del poeta. Su comunicación se produce con el juego dinámico del intercambio dramatúrgico de las máscaras y de la aparición de la nueva máscara de la sacerdotisa y adivina, cuya ciencia y poderoso arte habían sabido retrasar diez años la peste sobre Atenas.

Naturalmente, no se debe pensar que Platón presenta una práctica mistérica con descripciones detalladas de sus pasos. Más bien, como se ha observado con razón, «se sirve de la terminología mistérica y de la atmósfera a ésta vinculada, de manera, por así decirlo, peculiar, y vincula poesía y realidad cultual de un modo tan estrecho, que no siempre resulta fácil separar la una de la otra».[3]

En todo caso, no se comprende el sentido y el alcance de estas páginas del *Banquete* (entre las más profundas de Platón) si no se procura entrar en este juego dramatúrgico, uno

1. *Banquete*, 201 B.

2. *Banquete*, 201 E.

3. Ch. Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlín, Walter De Gruyter, 1987, p. 1.

de los más complejos y refinados y, sin duda, uno de los más hermosos que el filósofo haya escrito.

Eros, «intermedio» entre lo feo y lo bello, entre lo malo y lo bueno

A partir de la «purificación» mediante la liberación de las ideas falaces que confundían a Eros con la belleza suprema, y de la constatación de que Eros puede ser deseo de lo bello sólo si carece de ello, Diótima hace emerger una verdad nueva y desconcertante: *Eros no es bello ni tampoco bueno*, porque siempre va en busca de lo bello y de lo bueno; *pero no por ello es feo y malo.*

Eros es *«intermedio» entre lo feo y lo bello, entre lo malo y lo bueno*, y por ello está siempre en busca de lo bello y lo bueno.[4]

El ejemplo al que Diótima recurre para explicar este nuevo concepto de «intermedio» es el de la *opinión verdadera*. En cuanto verdadera, la opinión recoge lo verdadero, y, por lo tanto, no es ignorancia; sin embargo, no es conocimiento ni verdadera ciencia, porque, aun recogiendo lo verdadero, no es capaz de procurar explicaciones adecuadas.

En el *Banquete*, Platón alude a la recta opinión como un ejemplo de algo dado por sabido. En el *Menón*, en cambio, proporciona una detallada explicación de ello. Las rectas opiniones pueden ayudar y guiar de modo positivo; pero, respecto de la ciencia, no tienen estabilidad, y, por lo tanto,

4. A este concepto se dedica toda la primera parte del discurso, *Banquete*, 201 D-204 C.

son fugaces: pueden perderse, porque no han alcanzado el conocimiento de los fundamentos y las causas. No han alcanzado estabilidad.

Platón escribe: «[...] Las opiniones verdaderas, mientras duran son algo bello y producen todo bien; pero no quieren permanecer mucho tiempo y se escapan del alma del hombre, de modo que no valen gran cosa hasta que se las ata, con el conocimiento de la causa. [...] Una vez sujetas se convierten, en primer lugar, en conocimiento y, además, se hacen estables. Por estas razones, la ciencia es más venerada que la recta opinión, y, además, la ciencia difiere de la recta opinión por la atadura de la causa».[5]

Pero el ejemplo de la «recta opinión» es sólo en parte clarificador.

Explica, sin duda, el concepto de «intermedio», de lo que está en medio entre dos extremos. Lo intermedio, aun no siendo negativo tampoco es positivo, en cuanto incluye en sí negativo-y-positivo, si bien está más cerca de lo positivo que de lo negativo.

Pero Eros es aún más: *además de «intermedio», es también «mediador»*. Es fuerza propulsora que vincula los opuestos y *conduce siempre más cerca del término positivo*. Éste es el concepto que encamina hacia la revelación de su naturaleza, de la que ahora hablaremos.

Eros, demonio mediador

La tesis según la cual Eros implica carencia de cosas bellas y buenas, y tiene el deseo de ellas precisamente por-

5. *Menón*, 97 E-98 A.

que siente su necesidad, comporta, como consecuencia, que no sea un dios, ya que un dios participa plenamente de las cosas bellas y buenas.

Pero, si no es un dios, tampoco puede ser inmortal, dado que sólo los dioses son inmortales.

¿Entonces, es un mortal?

Una vez más, Diótima se remite al concepto de «intermedio» y presenta a Eros como algo que está entre lo inmortal y lo mortal: «Eros es un gran demonio, Sócrates, en efecto, todo lo demónico está entre lo divino y lo mortal».[6]

Pero este gran *demonio intermedio entre lo inmortal y lo mortal* tiene un poder extraordinario, el de «mediador» en todos los sentidos. En particular, es mediador entre lo divino y lo humano: es una auténtica *copula mundi*.

Veamos cómo describe Platón a Eros como demonio mediador: «Tiene el poder de interpretar y transmitir a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses: de los unos las súplicas y los sacrificios, de los otros las órdenes y las recompensas por los sacrificios. *Al estar en medio de unos y otros cumple una función integradora, de modo que el todo queda unido consigo mismo*. A través suyo tiene lugar toda la mántica y el arte sacerdotal relativo a los sacrificios, las iniciaciones y los encantamientos, toda suerte de magia y adivinación. La divinidad no se mezcla con el hombre, pero por obra de este demonio los dioses mantienen toda relación y todo diálogo con los hombres, tanto cuando están despiertos como cuando duermen. Así, el que es sabio en estas materias es un hombre demónico, mientras que quien lo es en otros terrenos, en otras artes u oficios, es un hombre

6. *Banquete*, 202 D-E.

corriente. Los demonios son numerosos y variados, y uno de ellos es Eros».[7]

La diferencia entre dios y demonio, como han señalado los más agudos intérpretes de la religión pagana, consiste en esto: un dios manifiesta la totalidad del mundo, es decir, la totalidad del ser, en la dimensión que le es propia; el demonio, en cambio, *tiene una potencia circunscrita a un ámbito específico.*

Pero en nuestro caso el asunto se complica, ya que, como hemos leído en el pasaje arriba citado, y como tendremos ocasión de puntualizar, Eros tiene una dimensión *que concierne a la totalidad del ser.* Entonces, ¿cómo explicar su diferenciación de los dioses?

La respuesta la proporciona el concepto de «intermedio», que en Platón implica una distinción de grados diferenciados del ser: en nuestro caso, el «ser intermedio» entre *el ser eterno del mundo ideal y el ser en devenir del mundo sensible.*

Se trata de aquella esfera «intermedia» del ser en la que se sitúan el alma (que no es una Idea, pero sí congénere, esto es, emparentada con las Ideas) y los entes matemáticos, como veremos más adelante.

Dimensión cósmica del Eros como aquello que vincula el todo consigo mismo

Como ya he dicho, Platón presenta a Eros como *copula mundi*, como *aquello que conecta las cosas y unifica el todo.*

7. *Banquete*, 202 E-203 A.

Se trata de un concepto de gran importancia en el pensamiento platónico. Por un lado, para explicar el mundo físico es necesaria una mediación sintética de los contrarios que lo estructuran y un término superior que la posibilite. Pero la distinción introducida por Platón entre el ser *que siempre es* del mundo inteligible y el ser *que siempre deviene* del cosmos físico, requiere necesariamente una mediación posterior, de la que depende la primera forma de mediación, o sea, un principio que vincule estructuralmente el todo consigo mismo.

Este principio debe tener, por lo tanto, una doble función. Por un lado, «horizontal», en cuanto une los contrarios en la dimensión de lo físico y, por otra, «vertical», en cuanto vincula los dos tipos opuestos de ser, el eterno y el devenir, lo inmortal y lo mortal.

Este principio es *el Bien, cuya principal y primera explicación y manifestación es lo Bello.*

Desde una perspectiva política, Platón repite con claridad en la *República* que para la ciudad el Bien supremo es «lo que la agrupa y aúna».[8]

De nuevo, presenta como tarea suprema del hombre la de acordar los varios sentimientos y las diversas tendencias, es decir, las distintas partes del alma, y «enlazar todos estos elementos y conseguir de esta variedad su propia unidad».[9] Y obrar así en la ciudad.

En el *Fedón* se expone este concepto en dimensión cósmica y se explicita que «lo Bueno y lo conveniente es lo que une y mantiene unido el universo».[10]

8. *República*, V 462 A-B.
9. *República*, IV 443 E.
10. *Fedón*, 99 C.

Eros desempeña esta función de «vínculo» en un sentido particular: une dos mundos en función de lo Bello-Bueno, con la compleja dinámica a la que nos referiremos.

Robin escribe: «El Amor opera una conexión entre las dos esferas que Platón, en un primer momento, había separado profundamente la una de la otra, la esfera sensible y la esfera inteligible. A este propósito, la teoría del Amor parece ser, pues, uno de los medios a través del cual Platón creyó poder conciliar la verdad parcial del intelectualismo socrático con la verdad parcial de la filosofía heraclitea del devenir».[11]

Más radicales y penetrantes son todavía las observaciones de Krüger. Con su teoría de la trascendencia, Platón separó nítidamente los dioses del mundo, e incluso afirmó, en uno de los pasajes arriba leídos, que «un dios no se mezcla con el hombre»,[12] cavando, así, un abismo entre dioses y hombres. Ahora bien, observa Krüger: «Si no existe un amor de Dios hacia los hombres, que es la gracia, la cual supera el abismo que los separa, entonces, sólo el poder de un deseo autónomo, el amor demónico del hombre, que lo impulsa, insatisfecho, más allá de toda cosa mundana, puede conducir a Dios o, por lo menos, puede *querer* conducirlo. En lugar de Cristo, en el "misterio" de la filosofía platónica, se encuentra el *mediador Eros*, y ésta es la doctrina propiamente "teológica" de Diótima».[13]

11. L. Robin, *La teoria platonica dell'amore*, Prefacio de G. Reale, traducción de D. Porta Gavazzi, Milán, 1973, pp. 233-234 (versión original, *La théorie platonicienne de l'amour*, Paris 1964³, 1908¹).

12. *Banquete*, 203 A.

13. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 151.

El mito de «Penía» y de «Poros» como «madre» y «padre» de Eros, y su significado

La «enseñanza» en las iniciaciones a los misterios, como ya hemos recordado, se desarrollaba mediante «mitos».

Leamos un texto de Plutarco muy iluminador al respecto. Como conclusión de la cuestión relativa al número de mundos y a su estructura, Plutarco pone en boca de Cleómbroto las siguientes palabras: «La visión y la contemplación de tales cosas se concede una sola vez a las almas humanas, cada diez mil años, siempre que hayan llevado una vida noble. Las iniciaciones más perfectas de este mundo no son más que un vestigio de aquellos ritos más elevados y de la revelación de allá arriba. Nuestros razonamientos tienen por objeto suscitar la memoria de aquella suprema belleza; en caso contrario se llevan a cabo en vano. Tales fueron –concluyó Cleómbroto– las fabulosas cosas que oí del cándido bárbaro. *Él envolvía sus conceptos en el mito, de modo espontáneo, como en una iniciación mistérica, sin aducir demostración ni prueba de sus palabras*».[14]

Platón introduce asimismo el juego de la instrucción mistérica mediante mitos, presentando el mito del padre y de la madre de Eros, pero, como veremos, luego demuestra y prueba las afirmaciones hechas en lenguaje simbólico.

El juego del mito introducido aquí por Platón para proceder a la iniciación mistérica no es en absoluto «irónico», como algunos creen.

Podría muy bien decirse que, bajo la apariencia de la ironía, este mito pone de manifiesto algunos de los rasgos de

14. Plutarco, *Il tramonto degli Oracoli* [*La desaparición de los oráculos*], 22, 422 C (versión de V. Cilento, Florencia, Sansoni, 1962).

la religiosidad del mito antiguo. Walter Otto escribía: «La divinidad, en el mito verbal, sale a la luz como forma –y con una profundidad de pensamiento insondable– como figura antropomórfica. Así, se halla en el centro de todo mito genuino. Esa actitud religiosa no es reducible a concepto, sino solamente vivenciable; y ella, con todo aquello que la rodea en el mito, es milagrosa, o más bien es el milagro mismo, no porque contradice a las leyes de la naturaleza, sino porque pertenece a otro ámbito del ser que todo lo pensado y determinado por el pensamiento».[15]

Y aún: en el mito «Todo lo que es esencial y verdadero, diríase, revela una Forma divina [...] Los griegos podían mirar tan profundamente en los mil tesoros del Ser sólo porque las formas de sus dioses les habían abierto los ojos».[16]

Si bien esto es cierto para la Antigüedad en general, en el caso concreto de Platón el mito se enriquece y llega a ser como un espejo en el que *el pensamiento se contempla como imagen*. O, si se prefiere, el mito en Platón expresa un pensar-por-imágenes no menos profundo o, tal vez, incluso más profundo que el pensar-por-conceptos.

El mito que narra el nacimiento de Eros, y precisamente su simbólico *identikit* que describe quién es su *padre* y quién su *madre*, *dónde y cuándo* nació, es bien conocido.

Para celebrar el nacimiento de Afrodita los dioses celebraron una gran fiesta, y en el banquete participó, entre otros, Poros, dios del recurso y de la capacidad de adquirir,

15. W. Otto, *Teofania. Lo spirito della religione greca antica*, a cargo de A. Caracciolo, Génova, Il Melangolo, 1983, p. 37 (trad. cast. de J. Jorge Thomas, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1978, pp. 27 y 28).

16. W. Otto, *Teofania*, cit., p. 93 (trad. cast. cit., p. 88).

hijo de Metis, diosa de la perspicacia. A mendigar ante la puerta, se presentó también Penía, diosa de la carencia y de la pobreza, con un propósito muy claro. Penía estaba falta de todo lo que Poros poseía. (En griego este concepto se expresa de modo espléndido: Penía está en condición de *a-poría*, esto es, carente de *poros*.)

Poros, embriagado de néctar (pues todavía no existía el vino), penetró en el huerto de Zeus y se durmió. Penía lo aprovechó, se acostó con él y así concibió a Eros.

Dado que fue engendrado en la fiesta de Afrodita, Eros se convirtió en acólito y escudero de la diosa, es decir, en amante de la belleza, porque Afrodita coincide con la belleza.

Como hijo de Penía y Poros, adquirió los caracteres de la madre y del padre, *mediados de modo sintético*, como ahora veremos.

Naturaleza de Eros: fuerza dinámica sintético-mediadora de los opuestos

Leamos el fragmento en que Platón define la naturaleza de Eros, basándose en los caracteres sintéticamente mediados que deduce del padre y la madre: «Así, como Eros es hijo de Penía y Poros, le corresponde un destino de esta clase. En primer lugar, es siempre pobre, y está muy lejos de ser bello y delicado, como supone la mayoría. Por el contrario, es duro y rudo, va descalzo y carece de hogar, se acuesta siempre en el suelo y descubierto, duerme a la intemperie ante las puertas o en medio del camino, y, por tener la naturaleza de su madre, le acompaña siempre la pobreza. Por lo que recibe de su padre, en cambio, acecha a

los bellos y a los buenos, es valeroso, audaz, impetuoso, cazador extraordinario, dispuesto siempre a tramar alguna intriga, ávido de sabiduría, fértil en recursos, filosofa durante toda su vida, encantador extraordinario, preparador de filtros y sofista. Por su naturaleza no es mortal ni inmortal, sino que, en un mismo día, unas veces florece y vive, cuando triunfa con sus recursos, y otras muere, pero luego revive otra vez, gracias a la naturaleza de su padre. Lo que consigue, siempre se le escapa de las manos, de modo que nunca está falto de recursos ni es rico».[17]

Eros es, así, mediación y síntesis de carencia y posesión; fuerza inestable y siempre en movimiento, si bien en su nexo estructural con lo Bello-Bueno caracteriza de modo perfecto su unidad, tanto en sentido estático como dinámico, según nos mostrarán sus actos y los objetivos que alcanza.

Pero antes debemos aclarar algunas implicaciones metafísicas de la figura platónica del Eros.

La concepción profunda de la metafísica platónica y del modo de pensar de los griegos que está en la base del concepto de Eros

Eriximaco presentaba ya a Eros en su discurso como *armonía de fuerzas opuestas*, aunque de manera aproximada y, en particular, en la restringida dimensión de la ontología de los físicos.

Platón, en cambio, basa este concepto en fundamentos supremos de su pensamiento, es decir, en principios primeros y altísimos, de los que ya hemos hablado en relación con

17. *Banquete*, 203 C-E.

el discurso de Aristófanes. O, mejor aún, convierte a Eros en la figura emblemática de la que resulta ser, sobre la base de aquellos principios, *la estructura bipolar de lo real en todos sus significados.*

En otros términos, Eros, en su estructura bipolar en sentido dinámico, expresa la tendencia siempre creciente, a distintos niveles, del principio material (la Díada indefinida de grande-y-pequeño) a recibir el principio formal (el Uno y la acción determinante del Uno, que coincide con el Bien), elevándose, así fecundado, cada vez más alto hacia el principio primero y supremo del Uno-Bien. Y *en el hecho de reproducirse perennemente, y de actualizarse continuamente a distintos niveles, en esta dimensión dinámico-bipolar, Eros garantiza la estabilidad y la continuidad del ser.*

Metáfora aparte, ¿qué significan, entonces, Penía y Poros?

Ya Plutarco se acercaba a la solución del problema, si bien de manera parcial: «Poros no es distinto de lo que es el primer amado y deseado, perfecto y autosuficiente, y Platón designa a la materia con el nombre de Penía, necesitada como está, en sí misma, del bien y preñada de él, eternamente ávida y partícipe de él».[18]

Ahora bien, es verdad que Penía simboliza la materia y el principio material (la Díada indefinida); pero Poros (hijo de Metis, la sagacidad) simboliza, ciertamente, el principio antitético a la materia, pero no el principio primero y supremo en sí y por sí, sino una característica explicación derivativa suya, es decir, *la fuerza que éste ha de atraer sobre sí mismo*, y de la cual resulta impresa y sacudida toda la realidad.

18. Plutarco, *Iside e Osiride* [*Isis y Osiris*], 57 D (versión de V. Cilento).

Hay que observar que esta concepción bipolar de la estructura de lo real implica que ninguno de los dos principios puede subsistir sin el otro: la materia aspira a la forma y la forma aspira a in-formar la materia. Platón, en el Timeo, presenta el principio material del cosmos físico con huellas de lo inteligible y dispuesto, además, a dejarse «persuadir» y «convencer» por la Inteligencia a recibir las formas.[19] También Aristóteles acogerá este concepto y presentará la materia como algo «que aspira y tiende al Bien de acuerdo con su propia naturaleza».[20]

En resumen, la madre y el padre de Eros son la Díada material y un particular aspecto del Uno, que deriva del Uno y conduce al Uno, como Platón nos ha dicho en el discurso de Aristófanes, por medio de enigmas.

Pero la dimensión histórica de esta concepción platónica del Eros no se comprende si no se recupera un peculiar modo de pensar griego, que concibe y expresa en todos los ámbitos –tanto en el arte, como en la religión y la filosofía– *el mundo en general y en los particulares según una estructura bipolar.*

En la *Teogonía* de Hesíodo se nos dice que desde los orígenes los dioses y las fuerzas cósmicas se dividen en dos esferas opuestas polarmente: el amorfo Caos y la formada Gaya, los cuales, con esta oposición, compendian los caracteres de toda la realidad.

También en la segunda fase de la teogonía se observa la misma característica: los titanes derrotados por Zeus son

19. *Timeo*, 48 A.

20. Aristóteles, *Física*, I 9, 192 a 18-19; cfr. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, cit., pp. 607 y ss., (trad. cast. cit., pp. 607 y ss.).

precipitados al Tártaro, una suerte de *contramundo contrapuesto de manera bipolar al Olimpo.*

En cada uno de los dioses se puede encontrar asimismo una mezcla de *fuerzas opuestas polarmente.* Por ejemplo, Apolo es simbolizado por la dulce lira y por el arco de crueles flechas. Ártemis, la diosa virgen, es la protectora de las parturientas.

Además, cada una de las divinidades *tiene una divinidad opuesta polarmente.* Así, la contraposición de Ártemis es Afrodita; y la de Apolo, como es sabido, Dioniso.

Paula Philippson ha sido la estudiosa que mejor ha ilustrado esta característica como *estructura básica del pensamiento griego.*

Leamos sus clarificadoras palabras: «La forma polar del pensamiento ve, concibe, modela y organiza el mundo, como unidad, en parejas de contrarios. Éstas son las formas en las que el mundo se presenta al espíritu griego, en las que éste transforma y concibe en sistemas y como sistemas la multiplicidad del mundo. Estas parejas de opuestos de la forma polar del pensamiento son fundamentalmente distintas de las parejas de contrarios de las formas de pensamiento monista y dualista, en cuyo ámbito éstas se excluyen, es decir, al combatirse recíprocamente se destruyen, o, finalmente, al conciliarse dejan de existir como opuestos. [...] *En la forma de pensamiento polar, en cambio, los contrarios de una pareja no están sólo indisolublemente vinculados entre ellos, como los polos del eje de una esfera, sino que éstos, en su más íntima exigencia lógica, precisamente polar, están condicionados por su oposición: si perdieran el polo opuesto, perderían su propio sentido.* Tal sentido consiste en el hecho de que ellos, como contrarios –al igual que el eje que al mismo tiempo los une y los separa– *son partes de una unidad mayor que no se*

puede definir exclusivamente basándose en ellos: para expresarnos en términos geométricos, son puntos de una esfera perfecta en sí misma. Esta forma polar del pensamiento informa necesariamente toda objetivación del pensamiento griego. Por este motivo, también la visión griega de lo divino está formada bajo su signo».[21]

Y Eros, tal como Platón nos lo describe en el *Banquete*, es la expresión más extraordinaria y *emblemática de esta concepción bipolar que constituye una estructura fundamental del pensamiento griego*, lo más exquisitamente helénico que podamos imaginar.

Precisiones sobre el concepto platónico de «intermedio» (metaxú) *al que Eros se vincula*

Nos remitimos aquí a otro concepto clave de la metafísica platónica, esencial para la comprensión del estatus ontológico de Eros, a saber, el concepto de «intermedio».

Como ya he señalado, este ámbito comprende tanto las almas como los entes matemáticos.

Particularmente iluminadora al respecto resulta la estructura del alma, según Platón la ilustra en el *Timeo*.

El demiurgo media sintéticamente, de manera más bien compleja, Ideas opuestas polarmente entre ellas, en concreto: la Idea de lo Idéntico indivisible con la Idea de lo Idéntico divisible, la Idea de lo Diverso indivisible con la de lo

21. P. Philippson, *Origini e forme del mito greco*, trad. italiana, Turín, Boringhieri, 1983, pp. 65-66 (versión original, *Untersuchungen über den griechischen Mythos/Thessalische Mythologie*, Zúrich 1944) y Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, cit., pp. 273 y ss. (trad. cast. cit., pp. 273 y ss.).

Diverso divisible y, finalmente, la Idea del Ser indivisible con la Idea del Ser divisible. Obtiene, así, tres Ideas «intermedias» entre las tres parejas de Ideas opuestas. Después efectúa una mezcla entre lo Idéntico intermedio, lo Diverso intermedio y el Ser intermedio, y forma «una unidad que deriva de tres realidades»; luego ordena esta mezcla según una compleja estructura matemática.[22]

Como se observa, en la mezcla se entrecruzan dos formas de opuestos, en sentido, por así decirlo, vertical y horizontal. Los opuestos de lo Indivisible y lo Divisible, que expresan el plano de lo suprasensible y lo sensible, indican en sentido vertical los dos planos que corresponden a la estructura del alma; y la composición de lo Idéntico, de lo Diverso y del Ser ya mediados en sentido vertical, indica la mezcla horizontal de los opuestos y su armonización. Platón pretende expresar con ello, de manera perfecta, la emblemática *cifra intermedia* del alma, que refleja toda la realidad.

Recordemos que Eros tiene una estructura análoga indicada por las figuras de Penía y de Poros, y que (aunque no aquí, en el *Banquete*) en el *Fedro*, Eros y alma están estrechamente vinculados. Eros es la connotación o función que caracteriza mejor que cualquier otra al alma.

Eros y filosofía

La naturaleza «intermedia» de Eros es, precisamente, lo que comporta su identificación con el filósofo.

22. Véase Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, cit., pp. 657-675, con la correspondiente documentación (trad. cast. cit., pp. 657-675).

Los dioses ya son sabios, y en cuanto tales no pueden desear la sabiduría porque ya la poseen de por sí, y, por consiguiente, no filosofan, y no entran en la búsqueda incesante de la sabiduría.

Pero tampoco los ignorantes se amparan en la filosofía, en cuanto no tienen sabiduría, pero están convencidos de tenerla, y, por lo tanto, piensan no necesitarla. En consecuencia, no sienten deseo de aquello de lo que creen no tener necesidad alguna.

Filósofo es aquel que está en medio de la sabiduría y la ignorancia, y tal es precisamente Eros.

«En efecto –indica Platón– la sabiduría es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, por eso es necesario que Eros sea filósofo, y, por ser filósofo, algo intermedio entre el sabio y el ignorante. Y la causa de esto es su nacimiento ya que tiene un padre sabio y rico en recursos y una madre que no es sabia y carece de ellos».[23]

Sobre este concepto volveremos más adelante, pero resaltemos desde aquí que la correspondencia entre Eros y el filósofo es paralela a la de Eros y Sócrates, quien se revelará como el verdadero *hombre erótico*.

Krüger dice justamente: «La filosofía es un "misterio", porque es un amor puro, *apasionado*. Este amor es el deseo, insaciable en el mundo, de la sabiduría, que sólo puede poseer un ser *divino*; y viceversa. "Filosofía" es ser capturado por la potencia demónica de ese amor; no el saber mecánico de un dominio racional del mundo, sino la inquietud hacia lo que está lejos, hacia el ser verdaderamente divino, que es el único que sabe. Al igual que el Eros en general, en cuanto potencia indigente, es similar

23. *Banquete*, 204 B.

al hombre, así también en cuanto demonio filosófico es semejante al hombre filosófico: siempre se ha observado que la descripción física del Eros descalzo recuerda a la figura de Sócrates. Sin embargo, el Eros es la potencia de la cual depende la naturaleza indigente del hombre. No podemos, por consiguiente, comprender a Eros sólo como una representación de Sócrates, sino que, por el contrario, debemos comprender a Sócrates, en cuanto hombre "demónico", según la imagen de Eros. El discurso de Alcibíades mostrará cuán grande es la diferencia entre hombre y demonio».[24]

24. G. Krüger, *Ragione e Passione*, cit., p. 152.

Capítulo duodécimo

LA ACTIVIDAD DE EROS, FUERZA CREADORA Y CONTRAPODER SALVADOR

DESARROLLO Y CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA FASE DE LA INICIACIÓN MISTÉRICA AL CONOCIMIENTO DEL EROS

Eros como tendencia a poseer el Bien para siempre

La explicación de la naturaleza de Eros concluye con la explicitación puntual del vuelco producido en la tesis de Agatón. Éste identificaba a Eros con «el amado», ya que «lo amado es lo que en realidad es bello, atractivo, perfecto y muy feliz».[1] En cambio, ha resultado que Eros coincide con el «amante», cuya naturaleza, como hemos visto, es completamente distinta.

El discurso de Agatón es un destacado exponente del estilo dramatúrgico de Platón. Metodológicamente, se basa en la retórica de extracción gorgiana presentada con espléndidos «fuegos de artificio retóricos»;[2] por otra parte, desde el punto de vista del contenido, representa en Eros una especie de autorretrato, una contemplación, como ya hemos dicho, muy complaciente de la propia imagen por parte de un Narciso enamorado de sí mismo.

El discurso de Sócrates puesto en labios de Diótima significa exactamente lo contrario. Respecto de éste, el discurso de Agatón constituye una suerte de «contramodelo», real-

1. *Banquete*, 204 C.

2. Expresión de Riedweg, *Mysterienterminologie*..., cit., (en el capítulo XI, nota 3), p. 17.

mente emblemático, tanto en la forma retórica como en el contenido.

También esta vez existe una clara relación entre Eros y Sócrates como la que subsiste entre modelo y representación: se trata de una relación que muestra una imagen de Eros invertida de la que había cantado Agatón, que, de nuevo, se impone como una suerte de «contramodelo». En efecto, Eros como «amante» ya no es la perfección inmóvil y total, en paz consigo misma, sino la fuerza de quien conoce sus propias carencias e imperfecciones, e intenta, con gran esfuerzo y constantes tensiones, conseguir lo que, de manera progresiva, puede eliminar dichas carencias e imperfecciones.[3]

Ahora bien, con tales esfuerzos y tensiones, *¿qué ventajas aporta Eros a los hombres?*

Esta pregunta se explicita analíticamente con otra pregunta: Eros es deseo de las cosas bellas, pero, ¿qué beneficios obtiene el hombre de poseer cosas bellas?

Desde el momento en que lo bello coincide con el bien, la pregunta podría replantearse en los siguientes términos: ¿qué ventaja se extrae de conseguir cosas buenas mediante el Eros?

La respuesta a la pregunta planteada de este modo, se impone por sí misma: la posesión de las cosas buenas procura *la felicidad* al hombre.

De ello deriva una consecuencia revolucionaria para el pensamiento común: si Eros es la tendencia al bien para conseguir la felicidad y si, de hecho, todos los hombres en sus acciones tienden hacia aquellos bienes que les procuran

3. Ésta es la temática de la segunda parte del discurso, *Banquete*, 204 C-209 E.

felicidad, *entonces, en todos los hombres sin distinción, Eros es la fuerza que anima sin cesar todas sus acciones.*

Pero, en tal caso, ¿por qué sólo se atribuye el nombre de Eros a una parte determinada de las acciones humanas?

La respuesta de Platón es muy sutil. Se denomina con el término «Eros» una forma concreta de éste vinculada a lo bello, mientras que las demás formas de Eros se designan con diferentes nombres, aunque todas ellas son una búsqueda del bien.

El ejemplo que proporciona para ilustrar este concepto suena perfectamente en la lengua griega, mientras que sufre una gran pérdida en su traducción. Platón basa su ejemplo en los términos «poesía» y «poetas», que en las lenguas modernas no se han traducido, sino sólo transliterado, asumiendo un significado específico que restringe drásticamente el área semántica que tenían en la lengua original, y, por lo tanto, pierden todos los nexos con una serie de conceptos correspondientes expresados con el mismo vocablo.

«Poesía» en griego significa «creación», y «poetas», «creadores»; pero, dice Platón, nosotros llamamos poesía y poetas sólo a la creación y a los creadores de versos y música, limitando con ello a una parte específica del área semántica el término que indica, en cambio, un «todo» muy amplio.

Algo análogo sucede en el caso de Eros: «En general, todo deseo de las cosas buenas y de ser feliz es, para todo el mundo, el grandísimo y astuto Eros. Pero unos se dedican a él de muy diferentes maneras, mediante los negocios, la práctica de la gimnasia o la filosofía, y no se dice que amen, ni se les llama amantes. En cambio, los que se orientan hacia aquel fin y se afanan según una sola forma de Eros,

reciben el nombre del todo, con los términos vinculados a Eros: amor, amar, amantes».[4]

Platón hará que la sacerdotisa Diótima se remita al discurso de Aristófanes, con el fin de aportar las aclaraciones esenciales, de las que ya hemos hablado, esto es: que *la otra mitad* que buscamos en el Eros no puede ser otro individuo particular, o sea, la búsqueda de una «totalidad» y de un «todo» resultante de la *suma de dos individuos*, sino la búsqueda, junto con el amado, de *aquel todo del ser que se configura en el Bien absoluto* (el primer Amigo del que habla el *Lisis*).[5]

Nuestra naturaleza se reconoce y se realiza a sí misma sólo en la búsqueda y la posesión del Bien supremo,

En conclusión, Eros no es sólo tendencia a poseer el Bien, sino a *poseer el Bien para siempre*, con el disfrute de las consecuencias derivadas de ello, es decir, de la felicidad.

Eros como tendencia a procrear en lo bello y aspiración a la inmortalidad

¿Cómo se actualiza la tendencia del Eros a poseer el Bien para siempre? ¿Cuál es el acto que lleva a cumplimiento la tendencia de Eros al Bien?

La respuesta que Platón da a este problema es extraordinariamente sutil. Jaeger especifica: «Y nos sentimos asombrados al recibir esta pregunta una respuesta que no tiene grandes pretensiones moralizantes o metafísicas, sino que arranca por entero del proceso natural del amor

4. *Banquete*, 205 D.
5. *Lisis*, 219 C-D.

físico. Es el anhelo de engendrar en lo bello. En lo que se equivoca la concepción usual es en creer que este anhelo de generación se limita al cuerpo, cuando en realidad tiene su perfecta analogía en la vida del alma. Sin embargo, es conveniente que pensemos en primer lugar en el acto físico de procreación, pues nos ayuda a comprender la esencia del proceso espiritual correspondiente. La voluntad física de procreación trasciende ampliamente de la órbita humana».[6]

En particular, Platón apunta la función de la belleza en la generación de modo revolucionario: el Eros no es deseo de lo Bello, sino *de engendrar y de alumbrar en lo bello*.

Quien está grávido tanto en el cuerpo como en el alma necesita alumbrar aquello de lo cual está lleno. Pero generación y parto no son posibles en lo feo y desarmónico, mientras sí lo son en lo bello, que está *en armonía con lo divino*.

La Belleza es lo que ayuda a generar y alumbrar.

Escribe Platón: «Por este motivo, cuando el ser grávido se acerca a lo bello se alegra y, regocijado, se derrama, genera y alumbra. En cambio, cuando se aproxima a lo feo se entristece, y, afligido, se contrae y se encierra en sí mismo, se repliega y no genera; y, al tener dentro de sí aquello de lo cual está preñado, padece mucho. De ahí que nazca una fuerte pasión por lo bello en quien está grávido y abultado, porque sólo lo bello libera de los dolores al que lo posee».[7]

Pero esta respuesta suscita una nueva pregunta: *¿por qué Eros es necesidad de generación?*

6. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. II, pp. 326-327 (trad. cast. cit., p. 582).
7. *Banquete*, 206 D-E.

Y también esta pregunta recibirá, por parte de Platón, una respuesta de extraordinario alcance, que aclara y lleva a sus extremas consecuencias un particular modo de pensar griego.

Eros es deseo de generar porque la generación actualiza aquel nacimiento continuo que constituye *lo que en el mortal es inmortal*.

Esto se vincula estrechamente a la relación que Eros guarda con el Bien. El Bien supremo es eterno, y, por lo tanto, implica inmortalidad. De esta manera, *si Eros es deseo de Bien, es asimismo y necesariamente deseo de inmortalidad*.

Recordemos, por otra parte, que para los griegos la muerte era la mayor carencia e indigencia del hombre. No en vano a los dioses se les llamaba los «inmortales», mientras que los hombres eran designados los «mortales».

Eros es, por lo tanto, la aspiración a *remediar esa indigencia*, intentando vencer la mortalidad mediante la generación.

En conclusión, Eros es una suerte de *contrapoder salvador*, del que depende la permanencia del ser en la esfera de lo mortal, por su nexo estructural con lo inmortal, como veremos con más detalle.

Razón por la que Eros es deseo de inmortalidad

Dicho esto, cabría suponer que hemos llegado al fondo del problema. Pero Platón hará que Diótima plantee aún otra cuestión: *¿cuál es la causa de ese deseo de inmortalidad?*

Advirtamos que esta pregunta no se presenta en el curso del primer diálogo entre Diótima y Sócrates, sino en otro posterior. Se presupone, pues, una serie de encuentros, los

cuales reflejan la dinámica con que se desarrollaban las iniciaciones, en particular aquéllas en las que el adepto era adecuadamente instruido.

Pero leamos el pasaje que reproduce con gran sutileza artística las fases de la iniciación mistérica a las cosas del amor:

—Esto es lo que me enseñaba Diótima cuando me hablaba sobre las cosas del amor.

—Pero una vez me preguntó: «Sócrates, ¿cuál te parece que es *la causa de ese Eros y de ese deseo*? ¿No te das cuenta de en qué tremenda situación se encuentran todos los animales, tanto los terrestres como los volátiles, apenas surge en ellos el deseo de generar? Enferman y se disponen de manera amorosa, primero respecto de su recíproca unión y luego en relación con la crianza de su descendencia, en cuya defensa están dispuestos no sólo a luchar los más débiles contra los más fuertes, e incluso a morir, sino también, para poder alimentarla, están prestos a padecer hambre y a hacer cualquier otra cosa. Podría creerse –prosiguió– que los hombres se comportan así por raciocinio; sin embargo, en cuanto a los animales, ¿cuál puede ser la causa de semejante acto de amor? ¿Puedes decírmelo?».

—Yo, de nuevo, le respondí que no lo sabía.

—Y ella añadió: «¿Crees entonces poder llegar a ser experto en las cosas del amor, si no comprendes esto?».

—Pero es por eso, Diótima, como te he dicho hace un momento, que he venido a ti, consciente de que necesito maestros. Dime, pues, cuál es la causa de esto y de todas las demás cosas que tengan relación con Eros.[8]

8. *Banquete*, 207 A-C.

La respuesta que Platón hace que Diótima dé al falso Sócrates (en realidad una respuesta que Sócrates da a Agatón y a quienes con él se dejan introducir en los misterios de las cosas del amor) es la siguiente: en lo que se ha dicho está incluida la solución al problema, ya que resulta evidente *que es una exigencia estructural ínsita ontológicamente en la naturaleza mortal la exigencia de buscar lo inmortal.*

La única forma en que lo mortal puede buscar lo inmortal es por la procreación, mediante la cual el ser viejo deja tras de sí un nuevo ser.

Esto no es válido sólo para el cuerpo, sino también para muchas cuestiones relacionadas con el alma, como las costumbres y los placeres, los dolores y los conocimientos. Se intenta siempre reproducir lo que pasa y se va, renovando continuamente lo que se pierde.

Diótima concluye: «De esta manera se conserva todo lo mortal, no por ser siempre en todo idéntico a sí mismo, como lo divino, sino por dejar en el lugar de lo que se va o envejece otro ser joven y semejante a él. Con este medio, ¡oh Sócrates!, lo mortal participa de la inmortalidad, tanto el cuerpo como todo lo demás; *lo inmortal, en cambio, participa de ella de otro modo.* No te sorprendas, pues, si todo ser venera su propia descendencia, porque, en función de la inmortalidad, ese celo y ese amor acompañan a todo ser».[9]

Especial atención merece un punto concreto: Platón se refiere aquí a la inmortalidad a la que aspira toda realidad que nace y muere, todo ser que se coloca en la dimensión del devenir. El filósofo habla de cuestiones relativas al alma

9. *Banquete*, 208 A-B.

en sus aspectos vinculados al mismo devenir. Pero hace una significativa referencia –en la frase citada arriba en cursiva– también a lo inmortal (a aquello que en el alma es inmortal), que *participa de modo totalmente distinto en lo divino.*

Algunos estudiosos han creído que Platón, cuando escribió el *Banquete*, no había logrado determinar todavía con precisión la concepción de la inmortalidad del alma. Pero con tal afirmación no se tiene en cuenta la indicación señalada y, en particular, la específica perspectiva con que este diálogo plantea dicha problemática.

Me parece oportuno, por lo tanto, reproducir una página de Hildebrandt, en la que este autor, aun siendo particularmente afín a la dimensión física e inmanente, y reconocidamente adverso a las cuestiones de la trascendencia, ilumina muy bien el punto de vista en que debemos situarnos para comprender estos pasajes de Platón: «Quien interpreta el *Fedón* como una huida del mundo, tendría que dudar de que este diálogo y el *Banquete* procedieran de un mismo poeta, y tanto más que fueran compuestos en los mismos años. Ambos contienen idéntico impulso hacia la eternidad. El *Fedón* asegura la riqueza del alma mostrando lo eterno y la Idea en su profundidad. El *Banquete*, por su parte, indica la vía mediante la cual también los mortales pueden participar de la eternidad en la vida terrena. Eros es un impulso hacia la eternidad que se actualiza por medio de la procreación. Platón calla aquí sobre la inmortalidad del alma; está en el camino que conduce a la República, que debe fundarse sobre una eternidad terrena, la cual podría peligrar por una excesiva acentuación del reino ultraterreno. La doctrina de las almas eternas constituye el terreno cósmico del Estado humano y, puesto que

interesaba mucho a Platón, fue desarrollada en el *Menón* y el *Fedón*; en el *Banquete*, sin embargo, había que limitarse a la vida corpórea, y Platón podía dejarla más fácilmente en un segundo plano, dado que ahora hay algo más importante que tratar. Basta una leve alusión, que más que establecer interrumpe el nexo con el *Fedón*. Una vez reconocida la inmortalidad terrena en la generación se dice: "Con este medio, lo mortal, el cuerpo y todo lo demás participan de la inmortalidad [...] lo inmortal participa de ella de otro modo". Dado que el *Fedón* ha vencido para siempre el materialismo, Platón puede construir en el *Banquete*, de una manera mucho más ágil, el verdadero conocimiento de la naturaleza. Al igual que la humanidad se conserva, aun transformándose con la muerte y la generación, así también en el cuerpo humano la materia cambia continuamente; sin embargo, la persona en cuanto tal sigue siendo la misma para nosotros, aunque toda la materia se haya modificado. (Esta analogía de Platón está verificada teoréticamente por la moderna doctrina sobre las células.) Pensamientos y sentimientos se transmutan continuamente, y sólo la memoria establece una unidad entre ellos. Del mismo modo que en el *Fedón* el pensamiento de Parménides se convierte en la teoría de las Ideas, en el *Banquete* la intuición heraclitea del devenir, elaborada en una clarísima imagen de la naturaleza, se transforma en la más alta filosofía».[10]

10. K. Hildebrandt, *Platone*, traducción de G. Colli, Turín, Einaudi, 1947, pp. 253-254.

El significado griego del Eros que lleva a morir por la salvación de otro hombre y su diferencia respecto del Ágape cristiano

La iniciación a los «pequeños misterios» de las cosas del amor concluye con algunas reflexiones nada fáciles de entender, sobre todo para el hombre actual.

Una primera cuestión se refiere a aquella forma de Eros a la que ya Fedro había aludido, el *Eros de los hombres que aceptan morir para salvar a los demás.*

Pero, mientras que Fedro presenta sólo algunos ejemplos, ilustrándolos, Platón ofrece *una explicación justificativa* de los mismos ejemplos de Alcestis y Aquiles (a los que añade el de Codro): los héroes que han sacrificado su vida por los demás lo han hecho movidos por «un extraordinario amor de llegar a ser famosos y de adquirir una gloria inmortal».[11]

En otras palabras, no habrían actuado de ese modo «si no creyeran que ello les procuraría la memoria inmortal de su virtud».[12] Aceptaron sacrificar su vida «por la virtud inmortal y la fama gloriosa», *por amor a la inmortalidad.*

Esto bastaría para comprender que el morir por otro del que habla Platón no tiene nada que ver con el Ágape cristiano, basado en el ejemplo de Cristo. Dios se hizo hombre para asumir sobre sí los pecados de los hombres y, por lo tanto, padeciendo y muriendo por su redención.

El Ágape cristiano constituye un vértice de *amor «donativo»* en sentido absoluto. En cambio, el Eros de la muerte por otro, al que se refiere Platón, es un *amor «adquisitivo», no donativo.*

11. *Banquete*, 208 C.
12. *Banquete*, 208 D.

Pocos estudiosos han aclarado de manera suficiente este punto.

En Italia, Calogero, uno de los intérpretes más agudos del pensamiento antiguo, subrayó correctamente la diferencia esencial entre el Eros griego y el Ágape cristiano. Nos hemos referido antes a una definición suya; leamos ahora un pasaje en el que aborda ampliamente esta cuestión: «Aquí se encuentra, en realidad, el motivo esencial de la distinción entre el antiguo y el nuevo amor. El amor cristiano ama a la persona como persona, mientras que el amor griego nunca había podido amarla sino como cosa. En rigor, éste nunca es un amor por la persona, sino sólo por la cosa. Jamás tiende al espíritu, sino sólo a la materia, si conservamos las antiguas y peligrosas palabras. En la deducción puramente dialéctica del *Banquete*, el término del Eros está meramente en función de la justificación absoluta y del sentido práctico del acto del amor: es el simple *bien*, en su intimidad y en su inmanencia sustanciales de *lo que le es propio* y, por lo tanto, de *eudaimonía*. Y cuando en la especificación de Diótima se intenta calificar este objeto, pasando a la indagación del Eros más característico, del amor hacia las personas, éstas cuentan tan poco en el concepto, que la tendencia hacia ellas, considerada singularmente, se sitúa en el peldaño más bajo de la escalera de las mejores formas del Eros, y está destinada, en el ascenso hacia la realidad absoluta y la impersonalidad de la Idea, a la inmediata superación en un amor cada vez más generalizado y alejado de las personalidades concretas. Un amor considerado como dedicación sustancial y abnegación en favor de otras personas no parece ni siquiera concebible. Los sacrificios no sólo de Aquiles por Patroclo, sino también de Alcestis por Admeto y de Codro por los

atenienses, serían absurdos, si no se hubieran cumplido por amor a la gloria».[13]

Pero si esta página ayuda a entender la diferencia del «morir por otro» para el griego y el cristiano, no da razones suficientes para que el hombre de hoy comprenda su exacto significado, la importancia y el alcance que tenía aquel amor por la gloria para los helenos.

Para los griegos, el honor estaba estrechamente vinculado a la virtud, como el reconocimiento público de ésta. En el mundo homérico el honor es esencial para el héroe, mientras que el nulo reconocimiento del valor mediante el honor constituía el más grave de los males.

El honor era, por así decirlo, la imagen y la consagración pública de la virtud.

Jaeger reconstruyó del modo siguiente el sentido del amor por el honor, consolidado desde finales de la época homérica, y mantenido luego durante largo tiempo: «Es difícil, para un hombre moderno, representarse el carácter absolutamente público de la conciencia entre los griegos. En verdad, entre los griegos no hay concepto alguno parecido a nuestra conciencia personal. Sin embargo, el conocimiento de aquel hecho es la presuposición indispensable para la difícil inteligencia del concepto del honor y su significación en la Antigüedad. El afán de distinguirse y la aspiración al honor y a la aprobación aparecen al sentimiento cristiano como vanidad pecaminosa de la persona. Los griegos vieron en ella la aspiración de la persona a lo ideal y sobrepersonal, donde el valor empieza. En cierto modo es posible afirmar que la *areté* heroica se perfecciona sólo con la muerte física del héroe. Se halla en el hombre mortal, es más, es el hom-

13. G. Calogero, *Il Simposio di Platone*, cit., pp. 69-70.

bre mortal mismo. Pero se perpetúa en su fama, es decir, en la imagen de su *areté*, aun después de la muerte, tal como le acompañó y lo dirigió en la vida».[14]

El Eros que consiste en «morir por otro» se concibe, así, como *consagración de la propia vida en la memoria perenne de la virtud que este gesto comporta*, es decir, en la inmortalidad de su recuerdo.

Dimensión política de Eros como creador del Estado ideal

Llegamos al segundo tema con el que concluye la primera etapa de la iniciación.

Los hombres fecundos según el cuerpo dirigen su Eros hacia las mujeres, engendran hijos y buscan mediante éstos «inmortalidad, memoria de sí mismos y felicidad para todo tiempo futuro».[15]

¿Y cómo actúa el Eros de quienes son fecundos y grávidos según el alma más que según los cuerpos?

Éstos buscan concebir y alumbrar lo que corresponde al alma, la sabiduría y las demás virtudes, y, en particular, las principales virtudes relativas al ordenamiento de las ciudades y de las cuestiones privadas, cuyos nombres son templanza y justicia.

Como es sabido, para concebir y alumbrar se necesita la belleza, dado que en lo feo no se puede generar. Por lo tanto, cuando alguien está grávido en el alma busca primero los cuerpos bellos, hasta que encuentra en ellos un alma bella, con la que muy pronto hablará sobre la virtud

14. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. I, p. 40 (trad. cast. cit., p. 25).
15. *Banquete*, 208 E.

y sobre aquello que educa a los hombres y los hace crecer: «Según creo, al acercarse a lo bello, y por tener trato con ello, alumbra lo que desde hacía tiempo había concebido, teniéndolo siempre presente en su mente, esté cerca o lejos, y junto a él cría lo que ha nacido. De tal manera, estos hombres forman entre sí una comunidad mucho mayor que la de los hijos, y una amistad más sólida, ya que tienen en común hijos más hermosos y más inmortales».[16]

Platón concluye con una referencia a los ejemplos de los grandes poetas Homero y Hesíodo y de sus obras generadas en aquella dimensión del Eros espiritual; y añade a los legisladores: a Licurgo, que con sus leyes salvó a Esparta y la Hélade, y asimismo a Solón. Y agrega: «Existen también otros en otras muchas partes, tanto entre los griegos como entre los bárbaros, que han mostrado muchas y hermosas obras, y han generado una virtud de todo género. En honor de tales hijos se elevaron muchos templos, mientras que para los hijos humanos aún no se ha levantado ninguno».[17]

El filósofo envía aquí un mensaje muy claro del programa de su Academia: *crear futuros reyes-filósofos sobre la base de la fuerza del Eros espiritual, el único capaz de crear las ciudades ideales.*[18]

El Eros que va en busca del Bien para siempre, con todas las consecuencias que ello comporta: he aquí la fuerza que puede construir el Estado ideal.

Pero, ¿qué nos espera todavía?

16. *Banquete*, 209 C.
17. *Banquete*, 209 D-E.
18. Es decir, el Estado ideal presentado de modo programático y detallado en la *República*.

Nos espera la prueba siguiente, que consiste en recorrer la escalera del Eros hasta su punto culminante, hasta alcanzar la visión y la contemplación beatífica de lo Bello absoluto, y, por lo tanto, la iniciación a los *grandes misterios.*

Capítulo decimotercero

LA ESCALERA DEL EROS

DEL AMOR A LOS CUERPOS A LA CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA EN SÍ

EL MOMENTO SUPREMO DE LA INICIACIÓN A LOS «GRANDES MISTERIOS» SOBRE LAS COSAS DEL AMOR

La iniciación a los «grandes misterios» y la revelación sobre la existencia y la naturaleza de la escalera del amor

La discusión en torno a la naturaleza y las obras de Eros se alza de improviso: en la ascensión al monte hemos llegado a la base de la cumbre que queda por escalar, para alcanzar así sus vértices, que se confunden con los cielos.[1]

Volviendo a la metáfora de la iniciación, observemos que la iniciación a los «pequeños misterios» ya ha concluido, pero todavía falta la iniciación decisiva a los «grandes misterios».

La sacerdotisa Diótima lo explicita con afirmaciones provocativas, en parte ya interpretadas, que resultarán más claras después de lo que hemos dicho.

Veamos ahora las palabras de Diótima: «En estas cosas del amor, ¡oh Sócrates!, incluso tú podrás iniciarte. Pero en las perfectas y en la iniciación más alta a la que también éstas tienden, si se procede de modo correcto, *no sé si serías capaz de iniciarte*. Hablaré yo entonces y pondré todo mi empeño, y tú intenta seguirme, si puedes».[2]

Ya hemos aludido al error en que han caído grandes intérpretes, al pensar que es realmente la sacerdotisa quien,

1. *Banquete*, 210 A-212 A.
2. *Banquete*, 210 A.

al disponerse a comunicar revelaciones divinas, se distancia de Sócrates. O que el mismo Platón, por medio de la sacerdotisa, se distancia del maestro al introducir aquí la doctrina de las Ideas y situar la Idea de lo Bello en el punto más alto de la escalera del amor.

Hay que advertir, en cambio, que la dinámica del juego de las máscaras que hemos trazado se está cumpliendo de modo perfecto.

Primero, Agatón ha sido sometido a refutación y, liberado de las falsas opiniones, ha sido «purificado». Sócrates ha llevado a cabo directamente la refutación, en cuanto ésta constituye la parte esencial de su método; y el modo en que se ha desarrollado no podría haberlo expresado de manera creíble ninguna otra máscara.

Agatón ha reaccionado adecuadamente a la refutación, y reconoce lo siguiente: «Existe el peligro, ¡oh Sócrates!, de que yo no supiera nada de lo que decía».[3]

Añade no ser capaz de contradecir a Sócrates, a lo cual éste objeta que no es a Sócrates a quien no se puede contradecir, sino a la verdad.

Y se abre así el discurso sobre la verdad en torno al Eros.

Como antes hemos señalado, el clima sereno y particular de la fiesta, y además el que se celebrara en casa del gran homenajeado Agatón, no permitía que Sócrates desvelara la verdad sobre el Eros y desmantelara por completo lo dicho por los demás, encabezados por el propio anfitrión.

La máscara de la sacerdotisa de Mantinea era necesaria, pues, desde la óptica dramatúrgica, para expresar la revelación que Sócrates había recibido por inspiración en el portal de los vecinos de Agatón, es decir de aquella forma extá-

3. *Banquete*, 201 B.

tica que el mismo Alcibíades refiere como un tipo de experiencia que constituía una de las principales características espirituales de Sócrates.

Y he aquí el golpe de escena dramatúrgico de Platón: como hemos visto, el que refuta finge asumir la máscara del refutado, y se enmascara, a su vez, bajo la máscara de la sacerdotisa. Agatón, cuando habla bajo la falsa máscara de Sócrates, «ya purificado» por medio de la refutación, se muestra, de algún modo, capaz de ser iniciado en los *pequeños misterios.*

Pero, ¿y en los grandes?

Observemos cómo Diótima, esto es, Sócrates bajo la máscara de la sacerdotisa, dirige en varias ocasiones burlones y provocadores reproches a Sócrates, es decir, a Agatón bajo la máscara de Sócrates. Pero es precisamente Sócrates quien, con el juego de las máscaras azuza, y no poco, a Agatón.

Y, así, se comprenden bien los irónicos y sabrosísimos dardos.

Respondiendo a la afirmación de Sócrates/Agatón según la cual todos admiten que Eros es un gran dios, Diótima/Sócrates añade: «¿Hablas de todos los que *no saben* o también de los que saben?».[4]

Para explicar, luego, con el ejemplo de los que buscan la sabiduría en relación con los sabios y los ignorantes, el concepto de Eros en relación con lo bello y lo feo, Diótima/Sócrates considera a Sócrates/Agatón como un niño, y dice: «*Claro es ya incluso para un niño* que son los que se encuentran en una posición intermedia entre unos y otros, y uno de ellos es precisamente Eros».[5]

4. *Banquete*, 202 B.
5. *Banquete*, 204 B.

A la pregunta de Diótima/Sócrates sobre cuál es el acto de amor que permite poseer el Bien para siempre, Platón pone en boca de Sócrates/Agatón la siguiente respuesta: «Si fuera capaz de decirlo, Diótima, no te admiraría por tu sabiduría, ni habría venido a ti para aprender eso mismo».[6]

A una nueva pregunta sobre la causa que impulsa a los animales a realizar actos de amor, Sócrates/Agatón no sabe responder y Diótima/Sócrates agrega: «¿Y tú, en este caso, crees poder llegar a ser experto en las cosas del amor, si no comprendes esto?»,[7] a lo cual responde: «Pero es por eso, Diótima, como te he dicho hace un momento, que he venido a ti, consciente de que necesito maestros».[8]

Éste es el modo irónico y sutil con que Platón hace que Sócrates trate a Agatón mediante el complejo juego de máscaras. El poeta se ha dejado purificar y estaría, por consiguiente, en condiciones de iniciarse en los misterios sobre las cosas del amor.

Pero, *¿hasta qué punto?*

La respuesta la encontramos en el fragmento leído al comienzo del párrafo: hasta la conclusión de los «pequeños misterios» Sócrates/Agatón era capaz de ser iniciado. En los «grandes misterios», en cambio, dice Diótima/Sócrates a Sócrates/Agatón «no sé si serías capaz de iniciarte».[9]

El mensaje no sólo concierne a Agatón, sino a quienes son como él, y, por lo tanto, a todos los lectores dispuestos a dejarse guiar hasta la mitad del recorrido, pero incapaces de

6. *Banquete*, 206 B.
7. *Banquete*, 207 C.
8. *Ibid.*
9. *Banquete*, 210 A.

afrontar la iniciación más elevada, a la que, por otra parte, también tendía la precedente.

Finalmente, observemos el gran y eficaz golpe de escena. En esta sección, Platón imita, en cierto sentido, al mismo Agatón. El discurso del poeta terminaba con un himno en prosa en honor de Eros, un extraordinario juego pirotécnico de expresiones y música de palabras. Platón contrapone *otro himno en prosa*, el cual, lejos de ser sólo retórica, es la dialéctica misma expresada poéticamente en el clima espiritual de los misterios, y que concluye con la visión de lo Bello en sí, el momento de la vida que merece ser vivido más que cualquier otro.

En este pasaje, Platón resume en poesía el ascenso dialéctico a la Idea del Bien, principio primero y supremo de todas las cosas. Descrito en los libros VI y VII de la *República*, es considerado aquí en su suprema manifestación en lo Bello.

El primer peldaño de la escalera del Eros

El primer peldaño de la escalera del Eros es el amor por la belleza de los cuerpos: «Es menester, si se quiere avanzar por el recto camino hacia esta meta, comenzar desde la juventud a aproximarse a los cuerpos bellos».[10]

Ciertamente, no es fácil comprender el significado de este «aproximarse a los cuerpos bellos».

No se trata de la búsqueda del placer sexual sino de la emoción que produce la belleza, la única que puede estimular al alma e impulsarla a engendrar, partiendo de la

10. *Ibid.*

belleza ya manifiesta en el cuerpo y con el cuerpo. En efecto, prosigue el texto: «Y si quien lo guía lo conduce bien, es necesario que ame en primer lugar a un solo cuerpo y engendre en él discursos bellos».[11] Recordemos que Diótima, al hablar de aquéllos cuya alma está preñada de las virtudes de la templanza y la justicia, señalaba: «Así, cuando alguien desde joven tiene el alma grávida de estas virtudes y, siendo célibe, llegada la edad, desea alumbrar y engendrar, también él, según creo, yendo de un lado a otro busca lo bello en lo cual pueda engendrar, pues en lo feo nunca engendrará. Entonces, en razón de su estado de gravidez, se une más a los cuerpos bellos que a los feos».[12]

La belleza que atrae al verdadero amante es *la forma de belleza que reside en el cuerpo*, es decir, el trasluz metafísico de lo inteligible en lo sensible.

En otros términos, el verdadero amante ama el cuerpo bello ya no en su ser cuerpo, sino, de manera determinante, *en su ser bello*.

Y esto se dice explícitamente: «Luego es necesario que comprenda que la belleza de un cuerpo es hermana de la que hay en otro, y que, si se debe perseguir la belleza de la forma, sería una gran insensatez no creer que es *una e idéntica la belleza que reside en todos los cuerpos*. Después de haber entendido esto, debe enamorarse de todos los cuerpos bellos y moderar el excesivo apego a uno solo, despreciándolo y *considerándolo poca cosa*».[13]

A partir de este texto se comprende claramente que el convertirse en amador de todos los cuerpos bellos conduce a una dimensión muy distinta de la relativa a las relaciones

11. *Ibid.*
12. *Banquete*, 209 A-B.
13. *Banquete*, 210 A-B.

físicas. Se trata de la *búsqueda y gozo de la belleza de la forma en sí presente* en todos los cuerpos bellos, para extraer los beneficios del parto espiritual que ello comporta.

Se entiende así el significado de expresiones como «amar rectamente a los jóvenes» (*orthôs paiderasteîn*),[14] «amar a los jóvenes con filosofía» (*paiderasteîn katà philosophías*).[15] Mediante el amor a la belleza que reside en los jóvenes, hay que procurar que nazca en ellos la virtud y se debe crecer espiritualmente junto a ellos.

Platón declaraba sin ambages en el *Fedro* que el amor sexual homófilo por los jóvenes era algo «contrario a la naturaleza».[16]

En las *Leyes* confirmará que toda forma de amor homosexual es «contrario a la naturaleza», y quienes lo introdujeron lo hicieron por una desenfrenada inclinación al placer.[17] El filósofo traza incluso el retrato de los dos tipos de amantes de los jóvenes, el vulgar y el filosófico: «Por un lado, tenemos el que ama el cuerpo y está hambriento de su floreciente juventud como de un fruto de estación; éste buscará saciarse por todos los medios, sin dar ningún valor al estado de ánimo del amado. Por otro lado, tenemos el que desdeña el deseo del cuerpo, y por ello, aun admirándolo, más que deseándolo, con su alma anhela sinceramente a otra alma, y considera un acto de violencia el goce que se sigue de la relación entre dos cuerpos. A lo que aspira es a honrar y a la vez respetar la templanza, el valor, la

14. *Banquete*, 211 B.
15. *Fedro*, 349 A; 256 A-B.
16. *Fedro*, 251 A.
17. Las *Leyes* son obra de vejez, pero la tesis que Platón defiende en dicho diálogo se corresponde con la del *Fedro*, compuesto con anterioridad.

magnanimidad y la prudencia, hasta tal punto que desearía vivir en estado de castidad con su amado casto».[18]

Naturalmente, los psicoanalistas han encajado en sus esquemas, como en el lecho de Procusto, la posición de Platón, según muestran las siguientes palabras de Kelsen: «En el *Fedro* y en los demás diálogos en que Platón habla del *eros* se reafirma en varias ocasiones el precepto de no abandonarse a la pura satisfacción sexual. Pero también es cierto que si, por una parte, la descripción erótica es llevada hasta los límites de lo obsceno –y, por ello, ya de por sí constituye una satisfacción sustitutiva–, por otra, con el añadido de determinados "retardadores", ésta tiende a presentarnos el goce sexual, tal como se realiza y más allá de cualquier inhibición. El conflicto entre la conciencia ética y los deseos sexuales se expone con una vivacidad expresiva impensable sin el apoyo de la experiencia vivida».[19]

Ante una posición como ésta, Platón respondería que permanece en el mismo plano en que se moverá Alcibíades, sin ser capaz de ascender con él, como hemos tenido ocasión de señalar y como veremos más adelante: cree que *la apariencia de lo bello* puede transformarse en la *verdad de lo bello*, es decir, que se pueden intercambiar «armas de bronce» por «armas de oro».

Pero el Eros del cuerpo para Platón, si se entiende justamente, conduce de inmediato *más allá*, a un segundo grado de la escalera del amor, es decir, al peldaño del alma.

18. *Leyes*, VIII 837 C-D (la traducción es de R. Radice para: Platón, *Tutti gli scritti*, a cargo de G. Reale, Milán, Rusconi, 1996[3], con leves modificaciones).

19. H. Kelsen, *L'amore platonico*, traducción italiana, Bolonia, Il Mulino, 1985, p. 66 (versión original, «Die platonische Liebe», en *Imago*, 19 [1933], pp. 34-98 y 225-255).

El segundo peldaño de la escalera del Eros

Escribe Platón: «Después de esto [el verdadero amante] deberá considerar más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos; y, por este motivo, si alguien tiene un alma bella, aunque su belleza física sea escasa, baste ello para amarlo, cuidarlo, engendrar y buscar razonamientos que sean capaces de hacer mejores a los jóvenes».[20]

Para entender este pasaje y, por lo tanto, para subir al segundo peldaño de la escalera, hay que comprender la gran tesis teorizada, por primera vez, por Sócrates, y ampliamente desarrollada y fundamentada sobre bases metafísicas por Platón, según la cual *el hombre es su alma*. En consecuencia, *la verdadera belleza del hombre no es la belleza de su cuerpo, sino la de su alma*: la primera es sólo la apariencia de lo bello mientras que la segunda es la verdad de lo bello, que es propia del hombre.

Una de las tesis de fondo del *Alcibíades mayor* sostiene que el hombre no es su cuerpo. Éste se revela como un instrumento del que el hombre se sirve y, por consiguiente, no es el hombre mismo. El hombre es *lo que* se sirve del cuerpo, y esto es el alma. Así, la exhortación que Apolo hiciera al hombre en el templo de Delfos, «conócete a ti mismo», significa exactamente: «Conoce tu alma».[21]

La tesis se expone de modo soberbio en el *Cármides*. En un momento del diálogo, presentan a Sócrates un muchacho bellísimo, diciendo que, si aceptara desnudarse, resultaría aún más bello por sus formas perfectas. Sócrates responde que se trata de un ser extraordinario, realmente por

20. *Banquete*, 210 B-C.

21. *Alcibíades mayor*, 128 D-130 E.

lo menos si posee otra «pequeñez», es decir, si además del cuerpo, «tiene también el alma bella». Y propone: «¿Por qué, pues, no le desnudamos, de algún modo, el alma, y comenzamos a contemplarla antes que su cuerpo».[22]

Jenofonte confirma dicha tesis, al referir que Sócrates consideraba que la pintura reproducía realmente al hombre representando su alma; y, de modo análogo, que «el escultor debe reflejar mediante la forma exterior la actividad del alma».[23]

En su mismo discurso de defensa ante los jueces en el proceso, Sócrates afirma: «Voy por todos lados sin hacer otra cosa que intentar persuadiros, a jóvenes y viejos, a no ocuparos de los cuerpos ni de las riquezas ni de cualquier otra cosa antes que del alma ni con tanto afán, a fin de que ésta sea lo mejor posible, sosteniendo que no nace de las riquezas la virtud para los hombres, sino que de la misma virtud nacen las riquezas y todos los demás bienes, tanto los privados como los públicos».[24]

Particularmente conmovedor es el modo en que Platón presenta dramatúrgicamente la tesis, en el *Fedón*, como respuesta a la pregunta de Critón acerca de la manera en que deseaba ser sepultado tras su muerte: «"Como queráis –respondió– si lográis capturarme y no me escapo." Y sonriendo serenamente dirigió su mirada hacia nosotros y dijo: "No consigo, amigos, convencer a Critón de que Sócrates soy yo, este que ahora discute y ordena cada cosa que dice. En cambio, él cree que soy aquel que verá muerto dentro de poco, y por eso me pregunta cómo me debe enterrar. Pues lo que desde hace mucho rato estoy diciendo, esto es, que, en cuanto haya bebido el veneno, ya no permaneceré con vosotros, sino que me iré de aquí, a ciertos lugares felices con los bienaventurados, me parece que para Critón ha sido vano empeño, como si yo, hablando, hubiera querido consolaros a vosotros y a mí mismo". Y añadió: "Ahora debéis salirme fiadores ante Critón, y haceros garantes de la fianza contraria a la que él presentó por mí ante los jueces. Él garantizaba que yo me quedaría, y vosotros les garantizáis que no permaneceré aquí después de muerto, sino que me marcharé, a fin de que Critón soporte la pena más fácilmente, y, al ver mi cuerpo en el momento en que será quemado y enterrado, no se aflija por mí, como si yo sufriera penas terribles, ni diga, durante mi funeral, que expone a Sócrates, o se lo lleva o lo entierra. En efecto, querido Critón –prosiguió– tú sabes bien que hablar incorrectamente no sólo es algo de por sí inconveniente, sino que, además, daña las almas. Tienes que animarte y debes decir que sepultas el cuerpo de Sócrates; y lo debes sepultar como a ti te guste o de la manera que juzgues más conforme a las costumbres"».[25]

22. *Cármides*, 154 E.
23. Jenofonte, *Memorabilia*, III 10, 1 y ss. y 10, 6 y ss.
24. *Apología de Sócrates*, 30 A-B.

También Alcibíades que, como veremos, había ascendido hasta el segundo peldaño de la escalera del Eros, nos dirá que el aspecto físico de Sócrates recuerda al de los feos silenos representados en aquellas estatuillas esculpidas que se abrían y dentro de ellas se encontraban bellas imágenes de dioses. En particular, se parece a un sileno lleno de grandes virtudes en su interior.

Mediante esta relación con la belleza del alma se generan en el amante aquellos discursos capaces de encauzar a los jóvenes en la virtud, y al amante junto a ellos.

25. *Fedón*, 115 C-116 A.

El tercer peldaño de la escalera del Eros

«De este modo él se sentirá impulsado a considerar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes, y a percibir que todo ello está siempre emparentado consigo mismo, de modo que esto le llevará a darse cuenta de que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia.»[26]

La belleza que reside en las normas de conducta es fuente de virtud en general. En la *República*, Platón señala: «La virtud, según parece, es una suerte de salud, belleza y bienestar del alma; el vicio, por el contrario, sería enfermedad, fealdad y flaqueza de la misma. [...] ¿Y no es cierto acaso que las bellas actividades llevan a conquistar la virtud, y las feas a contraer el vicio?».[27]

La belleza de las leyes está ligada, en cambio, a las virtudes que Diótima había definido como las mayores y las más hermosas, «las relativas al ordenamiento de las ciudades y de las cuestiones privadas, esto es, la templanza y la justicia».[28]

Es en este peldaño donde se sitúan los hijos espirituales que procuran a quienes los han generado una inmortalidad de la que Diótima ya ha hablado: hijos tales como los que Licurgo dio a Esparta y la salvaron, y los que Solón dejó a Atenas.

¿En qué sentido las *normas de conducta* y las *leyes* están vinculadas a la belleza?

Cabe señalar que la belleza está íntimamente ligada a la «armonía», al «orden» y a la «justa medida». Estos son los

26. *Banquete*, 210 C.
27. *República*, IV 444 D-E.
28. *Banquete*, 209 A.

caracteres que embellecen todas las cosas y, por lo tanto, también las normas de conducta y las leyes.

Esto explica, de manera particular, el sentido en que Eros es potencia formadora del Estado platónico ideal.

El cuarto peldaño de la escalera del Eros

«Después de las normas de conducta, debe ser conducido a las ciencias, a fin de que pueda ver también la hermosura de los conocimientos, dirija su mirada a esa belleza tan extensa, y no ame por más tiempo como un esclavo la belleza que reside en una sola cosa, es decir, la belleza de un muchacho, de un hombre o de una única norma de conducta; y deje de ser –sirviendo a dicha belleza– un pobre hombre de ánimo mezquino. En vez de eso debe volver su mirada al inmenso mar de la belleza y, contemplándolo, engendrará muchos, bellos y espléndidos discursos y pensamientos en un ilimitado amor por la sabiduría, hasta que, sintiéndose fortalecido y habiendo crecido, contemplará una única ciencia como ésta que versa sobre lo Bello, de la que voy a hablarte.»[29]

Este cuarto peldaño es, bajo ciertos aspectos, el más difícil de comprender, dado que concierne a la belleza propia de las ciencias, que el hombre actual separa netamente de lo bello.

¿Qué tiene que ver lo bello, por ejemplo, con la matemática?

Una respuesta espléndida se la debemos a Aristóteles: «Incurren en un error los que afirman que las ciencias mate-

29. *Banquete*, 210 C-D.

máticas no dicen nada acerca de lo bello ni del bien. En efecto, las matemáticas hablan del bien y de lo bello y los dan a conocer en grado sumo. Es cierto que no los nombran explícitamente, mas indican sus efectos y sus razones, y, por lo tanto, no puede decirse que no hablen de ellos. Las formas supremas de lo bello son el *orden*, la *simetría* y lo *definido*; y las matemáticas resaltan estas formas más que cualquier otra ciencia. Y puesto que tales formas, a saber, el orden y lo definido, son claramente causa de muchas cosas, es evidente que las matemáticas hablan también de este tipo de causa, que, precisamente en cuanto bello, es en un cierto modo causa».[30]

El «orden», lo «definido» y la «justa medida» son aquello que las diversas ciencias revelan, abriendo de tal modo *el horizonte del Bien y de lo Bello en el sentido más amplio, como estructura básica de la realidad en todos sus aspectos.*

Se comprende así por qué Platón, en la *República*, impone como vía de acceso a la dialéctica la matemática y las ciencias vinculadas a ésta, por su utilidad en la búsqueda de lo Bello y del Bien.[31]

Y se entiende asimismo por qué en el pórtico de la Academia, según nos refiere la tradición tardoantigua, figuraba escrito: «No entre quien no sepa geometría».[32]

Con razón, por lo tanto, señala Robin: «Siendo la inteligencia lo más similar a la Medida, causa de la belleza, no

30. Aristóteles, *Metafísica*, XIII 3, 1078 a 33-1078 b 5.
31. Cfr. *República*, libros VI y VII, *passim*.
32. Aunque esto fuera falso, como algunos piensan, se mantendría, sin embargo, el hecho de que este requisito se corresponde exactamente con el programa señalado en los principales libros de la *República*.

debemos sorprendernos del carácter intelectual del Amor platónico, cuyo fin es la contemplación de lo Bello, ni de las constantes aproximaciones establecidas por Platón entre la idea de Amor y las ideas de orden y medida».[33]

El quinto peldaño de la escalera del Eros

«Ahora procura prestar toda la atención que te sea posible. El que ha sido educado hasta este punto en las cuestiones amorosas, y ha contemplado una tras otra y en debida forma las cosas bellas, llegando ya al término de las cosas del amor, descubrirá de repente algo bello, de una naturaleza maravillosa, aquello precisamente, Sócrates, por cuya causa se hicieron todos los esfuerzos anteriores: en primer lugar es algo que existe siempre, no nace ni muere, no crece ni disminuye; en segundo lugar, no es bello por un lado y feo por el otro, ni unas veces bello y otras no, ni bello con relación a una cosa y feo con relación a otra, ni bello por una parte y feo por otra, ni bello para algunos y feo para otros. Tampoco se mostrará a él la belleza como un rostro, unas manos, ni ninguna otra cosa de las que participa el cuerpo; ni como un discurso o una ciencia, ni como algo que exista en otra cosa, por ejemplo, en un ser vivo, en la tierra o en el cielo, o en otro cualquiera, sino que se manifestará en sí mismo, por sí mismo, consigo mismo, y como forma única que siempre es. Mientras que todas las cosas bellas participan de esa belleza de un modo tal que, aunque nazcan y mueran, ella en nada aumenta ni disminuye, ni nada padece.»[34]

33. L. Robin, *La teoria platonica dell'amore*, cit., p. 248 y ss.
34. *Banquete*, 210 E-211 B.

En el vértice de la escalera del Eros se encuentra, pues, la Idea de lo Bello, íntimamente vinculada a la Idea del Bien: *puede considerarse, en cierto sentido, la suprema manifestación del Bien.*

Por eso la Idea de lo Bello tiene incluso un privilegio respecto de la Idea del Bien: «Únicamente la Belleza tuvo esa suerte, de tal manera que es la más manifiesta y la más amable».[35]

Como Gadamer señaló justamente: «En esta función anagógica de lo bello que Platón describe de forma inolvidable se hace patente un momento estructural ontológico de lo bello y también una estructura universal del ser mismo. Evidentemente lo que caracteriza a lo Bello respecto del Bien es que se muestra por sí solo, que se hace patente directamente en su propio ser. Con ello asume la función ontológica más importante que puede haber, la de la mediación entre la idea y el fenómeno. [...] Por mucho que la belleza se experimente como reflejo de algo supraterreno, ella está en lo visible. [...] Si tiene algún sentido hablar con Platón de un hiato (*chorismós*) entre lo sensible y lo ideal, éste se da aquí y se cierra también aquí».[36]

Precisamente en esta *mediación entre lo sensible y lo inteligible* que caracteriza a lo Bello, el único de los inteligibles al que le cupo en suerte ser visible también a los sentidos, se manifiesta el fundamento de la correspondiente función mediadora propia del Eros.

35. *Fedro*, 250 D-E.

36. H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo*, traducción de G. Vattimo, Milán, Bompiani, 1985[7], pp. 548 y ss. (trad. cast. de A. Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 575 [con leves modificaciones, N. de los T.]).

Eros impulsa a ascender cada vez más alto porque recibe la posibilidad de ejercer su fuerza sintética y mediadora, y, por lo tanto, de actualizar su obra en lo Bello, que es *el principio mediador entre lo sensible y lo inteligible.*

El «Bien» como «Uno» y «Medida suprema de todas las cosas», mostrándose como «Bello» en las relaciones de proporción, orden y armonía en distintos niveles, desde los corpóreos hasta los inteligibles, nos atrae hacia sí mediante el Eros, que, en la visión y contemplación de aquél, encuentra la paz y el fin de su viaje.[37]

Esto era lo que Platón expresaba, bajo la máscara de Aristófanes, con la «nostalgia del Uno»,[38] y que, en cambio, bajo la máscara de Sócrates/Diótima, explica que coincide con la posesión del Bien para siempre, cuya suprema expresión es lo Bello.

El himno en prosa del final

Hemos leído antes el himno en prosa de Agatón. Ahora, como conclusión de la presentación del discurso de Diótima, leamos el correspondiente himno, asimismo en prosa, que Platón compone, en evidente antítesis: aquél, como ya hemos dicho, era un juego pirotécnico de bellas palabras sin contenido, éste, en cambio, es una síntesis de conceptos profundos, expresados mediante la más alta poesía:

37. Del mismo modo que encuentra la paz y el fin de su viaje quien alcanza el conocimiento del Bien, como se dice explícitamente en la *República*, VII 532 E; cfr. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, cit., p. 361 (trad. cast. cit., p. 361).

38. Cfr., arriba, capítulo VII, *passim*.

«Y cuando a partir de las cosas de este mundo, uno va ascendiendo mediante el recto amor de los mancebos, comienza a contemplar lo bello, y está a punto de alcanzar, en cierto sentido, el fin.

»Así pues, el modo correcto de abordar las cosas del amor por uno mismo o de ser conducido por otro consiste en partir de las cosas bellas de este mundo, con el fin de alcanzar aquella Belleza, y ascender cada vez más, valiéndose de ellas como de peldaños, yendo de un solo cuerpo bello a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de éstas a los bellos conocimientos, y de éstos ascender hasta alcanzar aquel conocimiento que no es conocimiento de otra cosa sino de la misma Belleza, y llegar, de este modo, a conocer, por último, lo que es la Belleza en sí.

»Ése es el momento de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea–, en que, más que ningún otro, el vivir vale la pena para un hombre, es decir, el momento en que éste contempla la Belleza en sí.

»Si alguna vez llegas a verla, te parecerá superior al oro, a los vestidos y también a los niños y a los jóvenes bellos, ante cuya presencia ahora te turbas, y estás dispuesto, igual que muchos otros, con tal de ver al amado y estar siempre junto a él, a no comer ni beber, si ello fuera posible.

»¿Qué pensar entonces –dijo–, si a alguien le fuera dado ver la Belleza en sí absoluta, pura, sin mezcla, no contaminada por las carnes humanas, los colores y demás vanidades mortales, si pudiera contemplar como forma única la misma Belleza divina?

»¿O tal vez crees –añadió– que sería vana la vida de un hombre que orientara su mirada hacia allí y contemplara la

Belleza con lo que es necesario contemplarla, y permaneciera unido a ella?

»¿No piensas más bien –agregó– que, entonces, mirando la belleza únicamente con lo que ésta es visible, ya no engendrará simples imágenes de virtud –desde el momento en que no se acerca a una simple imagen de lo bello–, sino virtudes verdaderas, puesto que se acerca a la auténtica Belleza?

»¿Y no crees que, generando y cultivando virtudes verdaderas, se convertirá en amigo de los dioses, y será también él inmortal, si alguna vez lo fue algún otro hombre?»[39]

Y tras este discurso, que Platón pone en labios de Sócrates bajo la máscara superpuesta de Diótima, ya podemos tener una impresión global muy precisa. En el juego han intervenido varias máscaras diciéndonos lo que Eros no es, y sólo Sócrates (con anticipaciones transversales enunciadas bajo la máscara de Aristófanes) nos dice lo que es. El discurso de Sócrates ha aplastado, en particular, el del homenajeado Agatón. La retórica gorgiana ha sido derribada, así, por la dialéctica socrática expresada en forma de una iniciación mistérica.

De este modo, el auténtico vencedor no es el poeta, sino el filósofo.

Platón pondrá está conclusión en boca de Alcibíades, el cual, como veremos, entra de improviso. Llegado para coronar a Agatón, después de hacerlo y de darse cuenta de la presencia de Sócrates, exclama: «Querido Agatón, dame parte de esas cintas para que pueda coronar también a esta admirable cabeza y no pueda reprocharme que te coroné

39. *Banquete*, 211 B-212 A.

a ti, y no a *él, que en los discursos vence a todos los hombres, no sólo una vez, como tú anteayer, sino siempre*».[40]

Veamos, pues, qué sucede con la súbita y arrolladora irrupción de Alcibíades.

40. *Banquete*, 213 E.

Capítulo decimocuarto

INESPERADA INTERVENCIÓN DE ALCIBÍADES

El golpe teatral con el drama satírico-silénico

La máscara del joven que rechaza los mensajes socráticos sobre el Eros y el significado del verdadero amante

Paso de la discusión teórica al drama satírico que refleja la vida real

El desarrollo de la naturaleza del Eros no culmina con el discurso de Diótima. Llegados al vértice de la Idea de lo Bello absoluto y a la contemplación y disfrute de la misma, es decir, a la conclusión de la iniciación a los «grandes misterios» sobre cuestiones eróticas, podría creerse que el diálogo debe concluir necesariamente, que ya no hay posibilidad de avanzar.

En cambio, y mediante un extraordinario golpe teatral, Platón invierte el clima del banquete. Así, introduciendo de improviso el contrapoder dionisíaco, afronta el problema del Eros desde el ángulo opuesto –de dimensión apolínea–, del que había partido.

Sucede aquí algo similar, en clave de comedia, a lo que ocurre al final del *Fedón* en clave de tragedia.

En efecto, en el *Fedón*, tras las complejas discusiones sobre la inmortalidad del alma y el sentido de la vida y la muerte, la verdad conquistada mediante el *logos* se manifiesta encarnada en la realidad. Se presenta claramente aquella gran escena en la que Sócrates bebe la cicuta y afronta la muerte con la extraordinaria serenidad que demostraba y defendía con su doctrina, y comprueba, en los últimos instantes de su vida, que el «riesgo» de pen-

sar y de creer profundamente que existe un más allá «es bello».[1]

De forma análoga, también aquí, en el *Banquete*, tras la intrincada discusión sobre la naturaleza y las obras de Eros, la teoría se personifica en la vida real, y en correspondencia con el paradigma del Eros como «amante» se muestra su imagen, su encarnación en un hombre.

En otras palabras, Platón, tras presentarnos a un Sócrates que revela la naturaleza del amor bajo la máscara de Diótima y con la celebración de los *pequeños* y los *grandes misterios*, nos lo da a conocer ahora sin máscara o, mejor aún, como una *máscara desnuda*, y le hace descender a la vida real, como contraprueba de la verdad de lo que antes ha dicho desde el punto de vista teórico.[2]

Se equivocan pues –y no poco– los intérpretes que no conceden la suficiente importancia a este final y lo leen casi como un apéndice.

Jaeger (que veía en la doctrina platónica del Eros la expresión de la primera y más alta forma de «humanismo», en la medida en que el Eros platónico representa la fuerza que conduce al hombre al dominio de sí mismo mediante la continua búsqueda de lo bueno y lo perfecto) alertó contra aquel posible error, y explicó la relevancia de este final como sigue: «La significación humanista de la teoría del *eros* en el *Banquete* como el impulso innato al hombre que le mueve a desplegar su más alto yo, no necesita de ninguna explicación. En la *República*, esta idea reaparece bajo otra forma: la de que el sentido y razón de ser de toda *paidea* es el hacer que triunfe el hombre dentro del hom-

1. Cfr. *Fedón*, 114 D.
2. *Banquete*, 215 A-222 B.

bre. La distinción entre el hombre, concebido como la individualidad fortuita, y el hombre superior sirve de base a todo humanismo. Es Platón quien hace posible la existencia del humanismo con esta concepción filosófica consciente, y el *Banquete* es la obra en que esta doctrina se desarrolla por primera vez. Pero en Platón el humanismo no queda reducido a un conocimiento abstracto, sino que se desarrolla, como todos los demás aspectos de su filosofía, a base de la experiencia vivida de la extraordinaria personalidad de Sócrates. Por eso hay que considerar demasiado estrecha toda concepción del *Banquete* que se reduzca a desentrañar el contenido dialéctico yacente bajo el conjunto de los discursos y, sobre todo, bajo la revelación filosófica de Diótima. Este contenido existe allí indudablemente, y Platón no se cuida siquiera de esconderlo. Pero sería falso creer que su verdadero propósito era el de procurar al lector dialécticamente probado el placer de acabar descubriendo bajo tantas envolturas materiales el contenido puramente lógico. Platón no hace que la obra termine arrancando el velo que cubre la idea de lo bello y con la interpretación filosófica del *eros*. La obra culmina en la escena en que Alcibíades, a la cabeza de un tropel de camaradas borrachos, irrumpe en la casa y aclama a Sócrates, en audaz discurso, como el maestro del *eros* en aquel supremo sentido revelado por Diótima. De este modo la serie de los encomios elevados a Eros se cierra con un encomio elevado a Sócrates. En éste se encarna el *eros*, que es la filosofía misma».[3]

3. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. II, pp. 234-235 (trad. cast. cit., p. 586).

La inesperada irrupción de Alcibíades y el cambio de clima espiritual del banquete

Finalizado el discurso de Sócrates, mientras Aristófanes se dispone a pedir la palabra para responder a Diótima, se oyen golpes en la puerta y se produce un gran estrépito. Entra entonces Alcibíades totalmente ebrio, sostenido por una flautista, junto a un grupo de compañeros. Su intención, como sabemos, era coronar al homenajeado Agatón.

Rompiendo lo convenido, Alcibíades exhorta a todos a beber en abundancia, se nombra a sí mismo árbitro de la bebida, y comienza a beber no una copa, sino una vasija de vino.

En aquel momento, Erixímaco lo invita a adaptarse a las reglas establecidas, y lo exhorta a pronunciar, como los demás allí reunidos, un discurso sobre Eros.

Pero Alcibíades no acepta, y responde que «un hombre ebrio frente a los discursos de hombres sobrios no resultaría equitativo».[4] Decide, en cambio, elogiar a Sócrates mismo, a quien no había visto al entrar y que de repente descubre a su lado.

Diótima había dicho que Eros es «un gran demonio».[5]

Y había precisado que «quien es sabio en cuestiones del amor es un hombre demónico».[6]

A ello se asiste precisamente al final del *Banquete*. De la presentación de Eros, *demonio mediador*, se pasa a la presentación del hombre demónico, el verdadero *erotikós*.

4. *Banquete*, 214 C.
5. *Banquete*, 202 D.
6. *Banquete*, 203 A.

La imagen de Sócrates como Sileno y como Marsias, y el carácter silénico de sus discursos

Alcibíades comienza especificando que hablará por medio de imágenes. Pero los símiles que introducirá no pretenden ridiculizar ni provocar la risa, sino que tienen por objeto la verdad.

La primera imagen relacionada con la verdad es el parecido de Sócrates con los silenos.

Como es sabido, Sileno era un personaje mítico de nariz chata, ojos saltones y gran barriga, que había educado a Dioniso. Después, su nombre sirvió para designar a un grupo de seguidores de esta divinidad. Hay que tener presente que la referencia a Sileno se vincula no sólo al clima dionisíaco que se crea en el banquete, sino a una semejanza real de Sócrates con algunos rasgos del personaje mitológico: la iconografía socrática ha insistido mucho en este parecido, y las cabezas-retrato del Sócrates-Sileno son las más difundidas.

Alcibíades no se refiere a Sileno, en general, sino a las estatuillas de los silenos representados con flautas y zampoñas en la mano que se encontraban en los talleres de los escultores. Dichos silenos se abrían por la mitad y en su interior se guardaban: ¡estatuillas de dioses!

La otra imagen a la que Alcibíades se remite es la de Marsias, sátiro que encantaba mediante instrumentos musicales, la flauta en particular, con el poder que emanaba de su boca. Por su carácter divino, las melodías de Marsias, interpretadas por cualquier flautista, «son las únicas que arrebatan y ponen de manifiesto quiénes necesitan de los dioses y de la iniciación a los misterios».[7] Sin instrumento alguno, Sócra-

7. *Banquete*, 215 C.

tes produce los mismos efectos, gracias al poder de sus palabras, que cautivan y poseen a quien las oye.

Alcibíades insiste en este punto de forma muy vehemente. Cuando escucha a Sócrates –dice– le palpita el corazón y se le caen las lágrimas, más que a los coribantes en sus ritos al son de las flautas, cuando sienten en sí la manifestación de la potencia divina. Y agrega: «Al escuchar a este Marsias que veis aquí, me he encontrado muchas veces en una situación de este tipo, hasta el punto de estimar que ya no merecía la pena vivir llevando la vida que llevo».[8]

Confiesa la turbación que le causaban las palabras de Sócrates, pues le reprochaban que no se ocupara de lo que su alma necesitaba, sino de cuestiones políticas. En consecuencia, intentaba no escucharlo y se escapaba, huyendo lejos de él.

Leamos el pasaje que mejor expresa el contradictorio estado anímico de amor y odio de Alcibíades frente a Sócrates: «Sólo delante de este hombre he experimentado algo que nadie pensaría que puede haber en mí: avergonzarme ante alguien. En realidad, sólo me avergüenzo ante su presencia. Soy muy consciente de ser incapaz de contradecirlo, mostrándole que no se debe hacer lo que él me ordena. Pero después, apenas me alejo de su lado, sucumbo a los honores que me tributa la multitud. Por ello, lo evito y lo rehuyo, y cuando lo vuelvo a ver me avergüenzo de todo lo que me había hecho admitir. Muchas veces me gustaría incluso no verlo más entre los vivos, pero sé que si esto sucediera, experimentaría un dolor mucho mayor; de modo que no sé como actuar con este hombre».[9]

8. *Banquete*, 215 E-216 A.
9. *Banquete*, 216 B-C.

Alcibíades presenta también los discursos de Sócrates como algo parecido a lo que sucede con las estatuillas de los silenos. Por una parte, al escucharlos, dan la sensación de ser sumamente ridículos, por las imágenes a las que Sócrates alude continuamente (burros de carga, herreros, zapateros, curtidores, etcétera). En apariencia repiten siempre las mismas cosas, hasta el punto de que quien no sabe penetrar en ellos, se burla de los mismos.

En realidad, es todo lo contrario: «Si uno los ve cuando están abiertos y penetra en ellos, descubrirá, en primer lugar, que son los únicos discursos que tienen un sentido en su interior, y, después, que son divinos, que contienen en sí mismos muchísimas imágenes de virtud y que se extienden a la mayor parte de las cosas, o, mejor dicho, a todo aquello sobre lo que debe reflexionar quien quiera llegar a ser un hombre bueno».[10]

Se detiene asimismo en las fuerzas espirituales y en las energías físicas de Sócrates, así como en el valor demostrado por éste en la guerra. Pero el punto clave de su discurso relativo a la temática del Eros tratada en el *Banquete* consiste, sobre todo, en el relato de su intento de conquistar a Sócrates ofreciéndole *su propia belleza física a cambio de su sabiduría*, con un desenlace desconcertante y con el consiguiente descubrimiento del hombre demónico, esto es, del auténtico amante, imagen del verdadero Eros.

De ello hablaremos ahora.

10. *Banquete*, 222 A.

El intento de Alcibíades de conquistar a Sócrates con su belleza física, su fracaso y la inversión que Platón efectúa de la tesis de Pausanias y de la aristocracia ateniense de la época

Tengamos presente que la falta de pudor con la que Alcibíades narra lo sucedido, y, por lo tanto, su confesión del predominio en él del Eros sensual que lo lleva a tratar a Sócrates como objeto de aquella forma de Eros, es posible por los efectos del contrapoder de Dioniso, y por la dimensión dionisíaca, que alcanza la cima en ese momento del banquete.

Debemos señalar que Alcibíades había aceptado iniciarse en los misterios de las cuestiones eróticas por Sócrates, pero sin lograr avanzar más allá del segundo peldaño. Vislumbró en cierto modo el tercero, pero no llegó a alcanzarlo. Pero, incluso el logro del segundo quedaba para él incompleto, ya que, como veremos, consideraba la belleza física como algo determinante y capaz de dominar a la espiritual. Dicha belleza era, según creía, intercambiable con la espiritual.

El lector atento advertirá que las ideas de Alcibíades se corresponden perfectamente, como ya habíamos señalado, con las de Pausanias, las cuales eran, de hecho, las ideas dominantes en la Atenas culta de la época.

Y, si nos situamos en esta óptica, se comprende el alcance verdaderamente revolucionario, desde el punto de vista no sólo filosófico sino también pedagógico y social, del mensaje que Platón transmite mediante la gran escena final del *Banquete*.

Admirado por la sabiduría y la virtud de Sócrates, Alcibíades había tomado una decisión: «Creía yo que Sócrates

se interesaba seriamente por mi lozanía juvenil y pensé que aquello era un tesoro y una suerte extraordinaria para mí. Si complacía a Sócrates, podía, a cambio, oírle contar todo lo que él sabía; porque yo tenía una consideración realmente extraordinaria de la flor de mi juventud».[11]

Comenzó a buscar momentos para quedarse a solas con Sócrates, despidió a sus acompañantes y esperó que empezara a pronunciar discursos de amor.

Fallido el primer intento, le propuso hacer gimnasia juntos. Hicieron ejercicios y a menudo lucharon, con lo que el joven esperaba conseguir algo, pero también fue en vano.

Recurrió, entonces, a la estratagema de invitarlo a cenar y Sócrates aceptó, pero la primera vez que acudió quiso irse inmediatamente después de la cena.

En la segunda ocasión, pensó utilizar un tipo de trampa propia del amante: propuso a Sócrates quedarse a dormir, alegando que era demasiado tarde para marcharse.

Sobre el razonamiento de Alcibíades ya hemos hablado al comentar el discurso de Pausanias. Y, análogamente, ya conocemos la respuesta de Sócrates: el intercambio de la belleza física con la belleza espiritual sería como cambiar armas de bronce por armas de oro. *Se trata de bienes que no se pueden intercambiar por ser realidades de planos totalmente distintos.*

Pero Alcibíades no cede en su intento y pretende imponer su propuesta a cualquier precio, convencido de poder vencer. En cambio, encontrará la amarga experiencia del poder del hombre realmente demónico.

11. *Banquete*, 217 A.

Leamos ahora el texto: «Después de lo que había escuchado y de las palabras que yo había dicho, tras haber lanzado, por así decirlo, mis dardos, creí que lo había herido. Entonces, me levanté sin dejarle decir nada más, le cubrí con mi manto, pues era invierno, y me acosté bajo su raído capote, y abrazando a este hombre *verdaderamente demónico y maravilloso*, y permanecí así durante toda la noche. [...] Pero, si bien hice todo esto, él me venció. Despreció la flor de mi juventud, se burló de ella y la ultrajó. Sin embargo, era precisamente en eso en lo que yo creía valer algo, queridos jueces, porque jueces sois de la soberbia de Sócrates. Pues, sabedlo bien, juro por los dioses y por las diosas, que, tras haber dormido con Sócrates, me levanté sin haber hecho ni más ni menos que si hubiera dormido con mi padre o con mi hermano mayor».[12]

Sócrates se le había escapado precisamente en aquello con lo que él creía poderlo capturar, descubriendo, como consecuencia, que aquél poseía una sabiduría y una fuerza que hasta el momento ni siquiera había podido imaginar.

La inversión de los papeles del amante y del amado efectuada por Sócrates

Alcibíades ha abierto la estatua del sileno Sócrates y ha visto las maravillas que contenía. Se ha sentido desconcertado y, turbado por la visión, ha intentado huir por todos los medios.

Pero, con el amor y el odio de quien ha sido rechazado, el joven muestra de manera soberbia *algunos rasgos esenciales*

12. *Banquete*, 219 B-D.

del verdadero demonio Eros de quien Sócrates es imagen, como auténtico hombre demónico. «Sócrates está enamorado de jóvenes hermosos, siempre gira a su alrededor y se consume de amor. Pero, luego, lo ignora todo, no sabe nada. ¿No es ésta la actitud propia de un sileno? ¡Sin duda lo es! Ésta es su cubierta exterior, como un sileno esculpido, pero en su interior, cuando se abre, ¿sabéis compañeros de bebida *de cuánta templanza está lleno*? Sabed que no le importa nada que alguien sea bello, e incluso lo desprecia hasta extremos difíciles de imaginar, ni tampoco que sea rico o posea alguno de los honores que según la mayoría dan la felicidad. Piensa, al contrario, que esos bienes carecen de valor, y que nosotros mismos no somos nada, ¡os lo aseguro! Y se pasa la vida ironizando y bromeando con la gente».[13]

Veamos ahora cómo describe el efecto que han provocado sobre él la locura y el furor del filósofo: «Además, siento como si me hubiera picado una víbora. Dicen que quien ha pasado por esto no quiere contar su experiencia a nadie, salvo a quienes también han sido picados, como si ellos fueran los únicos capaces de comprender y de perdonar, en el caso de que, bajo los efectos del dolor, hubiera dicho o hecho algo inconveniente. Pues bien, yo también he sido picado, y en el punto más doloroso en que alguien puede serlo: el corazón o el alma, o como se deba llamar este lugar en el que he sido herido y picado por sus discursos filosóficos, que se agarran de forma más brutal que la víbora, cuando se apoderan de un alma joven no exenta de cualidades, y le obligan a hacer y a decir cualquier cosa».[14]

¿Qué conclusión extrae, entonces, Alcibíades?

13. *Banquete*, 216 D-E.
14. *Banquete*, 217 E-218 A.

Sócrates ha engañado a muchos jóvenes «presentándose a ellos como si fuera su amante, para situarse en condiciones de convertirse en amado en lugar de amante».[15]

Pero, ¿en qué sentido se convierte Sócrates en el «amado»?

Deviene *el amado como amante*, ejerciendo la fuerza bipolar del Eros, es decir, *abre la visión de aquello que está más allá de lo físico, y prepara el alma para ascender por la escalera del amor.*

El revolucionario alcance del mensaje de Platón se comprende aún más si, como se ha señalado, se tiene presente que para la sensibilidad griega es «el colmo de la paradoja que un joven bello y festejadísimo como Alcibíades ame a un hombre grotescamente feo como Sócrates, pero el nuevo sentimiento del valor de la belleza *interior* que se proclama en el *Banquete* resuena potente en las palabras de Alcibíades»;[16] y, cabe añadir, por el valor de aquella belleza trascendente, que sólo se puede lograr pasando a través de la belleza interior.

El verdadero amante se convierte en el amado porque se manifiesta como fuerza que impele a ascender cada vez más alto por la escalera del amor.

El juego sabiamente disfrazado de las máscaras de Sócrates y Alcibíades con las que Platón presenta su mensaje ético conclusivo

Hay que advertir que las palabras que Platón pronuncia en la escena final del *Banquete* no se refieren sólo a Sócrates, sino también a sí mismo.

15. *Banquete*, 222 B.
16. W. Jaeger, *Paideia*, cit., vol. II, p. 336 (trad. cast. cit., p. 587).

Y en un período como el nuestro, en el que se tiende a Platón en el diván del psicoanalista y se estudian sus relaciones con el amor masculino, conviene hacer ciertas precisiones al respecto.

Ya Robin había extraído algunas conclusiones muy adecuadas que nos parece útil releer.

En primer lugar, señalaba: «No se trata de atribuir al Amor como sentimiento un valor filosófico. El amor físico o se condena o se toma en consideración sólo como símbolo del amor verdadero. Sin embargo, se puede pasar de la imagen a la realidad, y servirse de la emoción que da nacimiento al amor físico como un medio para elevarse hasta el amor intelectual; pero este último, por lo menos, es verdaderamente idéntico a un conocimiento. El amor por los jóvenes es superior al amor por las mujeres porque es susceptible de librarse de la pasión carnal y de alcanzar el fin cognoscitivo y moral del amor».[17]

Y aún: «La posesión de la Idea libera al filósofo de esos amores ilusorios a los que la mayoría de los hombres está atada, y que constituyen el principal resorte de todos sus actos (211 D-212 A). En resumen, Sócrates nos aparece, al mismo tiempo y por las mismas razones, como el perfecto *erotikós* y el filósofo asimismo perfecto, y lo es precisamente *porque va más allá del amor sexual y utiliza la atracción de la belleza con vistas a la adquisición de la virtud y del conocimiento de lo real.* Él es, sin duda, aquél en quien el alma intelectiva recupera sus alas para volver a la morada de los puros inteligibles y para gozar de nuevo de su contemplación. Él es el que ha amado la ciencia por ella misma como filósofo, y también como filósofo ha amado a los jóvenes, y

17. L. Robin, *La teoria platonica dell'amore*, cit., p. 216.

no ha tenido nunca otro propósito que el de comunicarles, mediante el amor, la virtud y el conocimiento».[18]

Platón declaraba en el *Fedro* que si el Eros homófilo entre el enamorado y el joven se rebaja al aspecto sexual ha de considerarse algo «vergonzoso e inicuo»;[19] y colocaba a la Belleza «junto a la templanza sobre un pedestal inmaculado».[20]

Un «Eros filosófico» puro lo unió a Dión –emparentado con los tiranos de Siracusa–, a quien conoció en su primer viaje a Sicilia (388 a.C.), cuando Dión tenía aproximadamente veinte años. Platón lo juzgó dotado de notables dotes filosóficas y gran capacidad de mando, idóneo, por ello, de llevar a la práctica el modelo del rey-filósofo. Por amor a Dión, Platón afrontó grandes sacrificios. Volvió por tercera vez a Siracusa, siendo ya muy mayor (360 a.C.) con el fin de conciliar los litigios entre aquél y el tirano Dionisio II, y lograr que el amigo regresara a su patria. Afrontó ese tercer viaje, a pesar de los graves percances sufridos durante los dos primeros. En el año 357 Dión consiguió tomar el poder en Siracusa, pero sin demasiado éxito, y en 353 víctima de un complot, cayó asesinado.

En su memoria, Platón compuso el siguiente epitafio:

Lágrimas a Hécuba y a las mujeres de Ilión
las Moiras decretaron desde entonces, desde el
nacimiento.
Sobre ti, Dión, con victorias de hermosas gestas
los dioses han volcado grandes esperanzas.

18. L. Robin, *La teoria platonica dell'amore*, cit., pp. 222-223.
19. *Fedro*, 254 B.
20. *Ibid.*

Ahora yaces en la patria inmensa honrado por los
ciudadanos
Dión, que has enloquecido mi alma de amor.[21]

Aquél fue, ciertamente, un auténtico Eros espiritual.

En el *Fedro*, se representa este tipo de amor como un encuentro entre dos almas, que originalmente pertenecían al escuadrón del séquito de una misma divinidad (uno de los doce escuadrones de dioses) antes de venir a la tierra. Así, quien formaba parte del séquito de Zeus busca en el amado un alma con los caracteres propios de dicha divinidad, esto es, dotes filosóficas y capacidad de mando. El amante ama al amado en grado ascendente, porque su relación con éste lo impulsa a mirar cada vez más hacia aquel dios. Y el «recuerdo» lo invade con una inspiración divina, la cual refuerza aquellos caracteres y lo hace participar progresivamente de lo divino. El amante derrama sobre el amado lo que toma del dios, y de ello se sigue el parecido cada vez mayor del amado con el mismo dios. Se trata de un ascenso por la escalera del amor del cual habla el *Banquete*, si bien presentado desde otra óptica.

Leamos ahora este bello pasaje: «Y, así, cada uno vive según el dios a cuyo coro había pertenecido, honrándolo e imitándolo del mejor modo posible, mientras no se haya corrompido y viva su primera existencia en este mundo, y de tal forma se comporta y se relaciona con los amados y con los demás. Cada uno escoge su Eros entre los bellos según su manera particular de ser y, como si éste fuera aquel dios, le fabrica una imagen para adornarla, rendirle honores y ritos. En efecto, *los que estaban en el séquito de*

21. Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres*, III 30.

Zeus buscan, como amado, a uno que tenga el alma con los caracteres de este dios. Mirarán, pues, si por naturaleza hay alguien que sea filósofo e idóneo para gobernar y, cuando lo encuentran y se enamoran de él, hacen cualquier cosa para que pueda ser efectivamente tal cual es. Y si, antes, no se habían dedicado a tales actividades, desde aquel momento se disponen a ello, aprenden de donde pueden, y continúan incluso por su cuenta. Siguiendo los rastros para descubrir por sí mismos la naturaleza de su dios, llegan al buen camino, al verse constantemente obligados a dirigir su mirada hacia él. Y una vez entran en contacto con éste mediante el recuerdo, y siendo poseídos por la divinidad, asumen sus caracteres y sus actividades, en la medida en que un hombre puede participar de lo divino. Dado que consideran que el amado es la causa de estos efectos, lo aman todavía más. Y lo que beben de la fuente de Zeus, como las bacantes, lo derraman sobre el alma del amado, *y lo hacen, así, en el mayor grado posible, muy semejante a su dios*».[22]

Debemos tener presente que en griego la frase en cursiva suena: ΔΙΟΣ ΔΙΟΝ ΤΙΝΑ ΕΙΝΑΙ, que constituye una evidente remisión a Dión con un juego de palabras de clara asonancia con su nombre (el caso oblicuo de Zeus, que en genitivo suena *Diós*, tiene asonancia con Dión).[23]

Me parece evidente que este pasaje, de dimensión apolínea, representa la misma concepción que el *Banquete* expresa en dimensión dionisíaca. En el *Fedro* no se invoca explícitamente a Apolo, sino a Zeus, porque Dión descendía de un tronco real, y ello lo ligaba a esta última divinidad. Sus dotes naturales eran las de un futuro rey-filósofo, y, por consiguiente, debía representarse bajo el signo del mayor de los dioses. Pero el clima espiritual es apolíneo en grado sumo.

22. *Fedro*, 252 D-253 A.

23. La diferencia gráfica sería sólo de *omicron* en lugar de *omega*.

En el *Banquete*, en cambio, un Platón más joven, y, por lo tanto, más reservado sobre tan delicado tema, expresó lo más profundo que sentía dentro de sí, por primera vez, con el juego de las máscaras de Sócrates y Alcibíades, con una desencadenada dinámica dramatúrgica de dimensión intensamente dionisíaca.

Y en la relación de las máscaras Sócrates-Alcibíades representó, de forma velada, precisamente aquello que íntimamente concebía como más valioso.

Aquí vale, más que nunca, lo que Nietzsche nos dijo y conviene releer: «Yo podría imaginarme que un hombre que tuviera que ocultar algo precioso y frágil rodase por la vida grueso y redondo como un verde y viejo tonel de vino, de pesados aros: la sutileza de su pudor así lo quiere. A un hombre que posea profundidad en el pudor, también sus destinos, así como sus decisiones delicadas, le salen al encuentro en caminos a los cuales pocos llegan alguna vez y cuya existencia no les es lícito conocer ni a sus más próximos e íntimos: a los ojos de éstos queda oculto el peligro que corre su vida, así como también su reconquistada seguridad vital. Semejante [hombre] escondido, que por instinto emplea el hablar para callar y silenciar, y que es inagotable en escapar a la comunicación, *quiere* y procura que sea una máscara de él la que circule en lugar suyo por los corazones y cabezas de sus amigos».[24]

24. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., II 40 (trad. cast. cit., p. 65).

Capítulo decimoquinto

DIONISO Y APOLO

Su alianza para la comunicación del gran mensaje sobre el Eros y conclusión del *Banquete* con «firma de autor»

El papel de Dioniso en el Banquete *platónico*

En apariencia, el poder de Dioniso predomina a lo largo de todo el *Banquete*, puesto que son numerosos los elementos que parecerían dar razón de ello.

En primer lugar, justamente al comienzo de la obra se coloca la representación de la tragedia de Agatón con su victoria en una fiesta consagrada a Dioniso (se ha pensado en las Leneas o las Dionisíacas).

Al día siguiente se celebra la fiesta con el coro, en la que se ofrecen sacrificios a los dioses por la victoria, encabezados precisamente por Dioniso.

El tercer día se introduce el banquete para los íntimos en casa de Agatón, al que hemos asistido. Y cuando Sócrates llega, el anfitrión convoca a Dioniso para la discusión que quería mantener sobre la sabiduría.[1]

Y antes de comenzar la discusión sobre Eros, los invitados hacen libaciones y entonan cantos en honor del dios.[2]

En el mito del nacimiento de Eros la diosa Penía consigue acostarse con el dios Poros y unirse a él, porque éste estaba embriagado, si bien no de vino sino de néctar, ya que el vino todavía no existía.[3]

1. *Banquete*, 175 E.
2. *Banquete*, 176 A.
3. *Banquete*, 203 B.

Al concluir el discurso de Sócrates irrumpe de improviso en la sala Alcibíades, ebrio: «¡No!, el mismo Dioniso», alguien ha comentado con eficacia,[4] dado el estado de notable embriaguez con que se presenta al personaje.

Pero esto no basta: Alcibíades no sólo exhorta a todos a beber, sino que él mismo bebe de modo desmesurado.

Leamos un texto particularmente significativo a este respecto: «"Amigos, me parece que queréis estar sobrios. No os lo puedo permitir, ¡hay que beber!, pues éstos son nuestros acuerdos. Y, mientras no hayáis bebido lo suficiente, me elijo a mí mismo como árbitro de la bebida. Agatón, que me traigan una copa grande, si la hay. O, mejor, no hace falta. ¡Muchacho, trae aquella vasija para refrescar el vino!" Había visto una que contenía más de ocho cótilas. La llenó y bebió el primero de todos».[5]

Pero tampoco termina aquí.

Apenas Alcibíades acabó su discurso, «de repente llegó a las puertas un nutrido número de juerguistas, y, al encontrarlas abiertas, porque alguien estaba saliendo, siguieron adelante. [...] Se produjo, así, un gran bullicio y todos se vieron obligados a beber sin medida y sin seguir ya orden alguno».[6]

Uno de los más profundos estudiosos de esta divinidad ha señalado que: «Dioniso es un dios que llega de improviso», un dios enigmático, turbador, «cuyo símbolo es la máscara, que entre todos los pueblos significa la aparición inmediata de los espíritus misteriosos. A él mismo se le venera

4. J. Wippern, *Eros und Unsterblichkeit in der Diotima-Rede des Symposions*, en AA. VV., *Synusia, Festgabe für W. Schadewaldt*, Pfullingen, 1965, p. 142.

5. *Banquete*, 213 E-214 A.

6. *Banquete*, 223 B.

como máscara. Su vista causa vértigo, aturde, borra todos lo límites de la existencia ordenada. El delirio invade a los hombres, el delirio feliz que provoca éxtasis inefable, que libera de la pesadez terrena, que baila y canta, así como también el lúgubre, desgarrador y mortífero. Cuando irrumpe con su enjambre salvaje, vuelve el mundo primordial que desdeña todo límite y precepto porque es anterior a ellos, que no reconoce jerarquía ni órdenes entre los sexos porque, al ser la vida entrelazada con la muerte, abraza y une a todos los seres sin diferencia alguna».[7]

Alcibíades llega asimismo de modo inesperado y dionisíacamente embriagado. De presencia enigmática, su mirada y sus palabras son profundamente turbadoras. A medida que los diversos grupos de juerguistas irrumpen en casa de Agatón, embriagados también dionisíacamente, destruyen el equilibrio y la mesura, rompen las reglas y todos se equiparan.

Pero el contrapoder de Dioniso no predomina en el *Banquete* porque, como veremos de inmediato, encuentra frente a sí el poder invencible de Apolo.

Eliminación del carácter dionisíaco en la parte central de la fiesta al imponerse el espíritu apolíneo

En efecto, el dios de la filosofía es Apolo, y Eros nos ha sido presentado como «filósofo» por excelencia. Y si la gran fiesta en honor de la poesía se ha resuelto en realidad como la fiesta de la filosofía, y el filósofo ha ganado la competición frente al poeta trágico, entonces es eviden-

7. W. Otto, *Teofanía*, cit., pp. 130 y ss. (trad. cast. cit., p. 132).

te que el predominio de Dioniso es, como indicábamos, sólo aparente.

Como es sabido, Sócrates sitúa su mensaje filosófico bajo el signo de Apolo.

Según se nos dice en la *Apología*, fue, en primer lugar, la respuesta del oráculo de Delfos, según la cual Sócrates era el más sabio de los griegos, lo que puso en movimiento su gran operación de examen de aquéllos a quienes los hombres consideran sabios –desde los políticos, a los poetas y los técnicos– con sus conocidas refutaciones. Sócrates señaló su misión con la exhortación a los hombres de que se ocuparan de sus almas más que de sus cuerpos y bienes, es decir, de que se preocuparan de lo que son y no de lo que tienen, y ello como un servicio al dios Apolo.[8]

En el *Fedón*, Platón escribió una página memorable en la que compara a Sócrates con los cisnes consagrados a Apolo, con todas las prerrogativas de éstos, en particular, la de ser ministros del dios: «Los cisnes, cuando sienten que han de morir, aun cantando ya antes, entonan en aquel momento sus cantos más intensos y bellos, llenos de alegría, porque están a punto de irse hacia el dios del que son ministros. Los hombres, en cambio, por su propio miedo a la muerte, mienten incluso sobre el canto de los cisnes, y sostienen que éstos, cuando entonan su canto de muerte, lo hacen por dolor, y piensan que ninguna ave canta cuando siente hambre o frío, o la aflige cualquier otro pesar, ni siquiera el ruiseñor, la golondrina o la abubilla, de los que se dice que cantan para desahogar su pena. Sin embargo, pienso que ni estas aves, ni tampoco los cisnes cantan para lamentarse. [...] Más bien creo que los cisnes, como están

8. *Apología de Sócrates*, 20 C-31 C.

consagrados a Apolo, son adivinos y, al tener la visión de los bienes del Hades, en el día de su muerte cantan y se regocijan, como nunca lo hicieran en el tiempo pasado. También yo me tengo por compañero de los cisnes en su ministerio y consagrado al mismo dios, y considero haber recibido no menos que ellos de mi señor el don de la adivinación y, por lo tanto, de irme de esta vida no menos alegremente que éstos».[9]

El Sócrates consagrado a Apolo sólo podía revelar, pues, la naturaleza de Eros y tejer su elogio verdadero desde una dimensión apolínea.

Como ya hemos señalado en parte, poco después de que Agatón dijera que más adelante quería discutir sobre la sabiduría «tomando a Dioniso como juez»,[10] tras ofrecer sus libaciones y entonar los cantos en honor de Dioniso, y mientras se disponían a beber, Pausanias propuso: «Bien, amigos, ¿de qué modo podemos beber con calma? A decir verdad, os confieso que no me siento nada bien a causa del vino de ayer y necesito tomarme un respiro. Y asimismo la mayoría de vosotros, puesto que ayer estuvisteis también presentes. Mirad, pues, de qué manera podríamos beber con la mayor calma posible».[11] Todos se mostraron de acuerdo, incluido Aristófanes, gran amigo de Dioniso y de Afrodita. El médico Erixímaco aprobó la decisión explicando que «la embriaguez es peligrosa para los hombres».[12] Se mandó salir a la flautista (cuyo sonido se cuenta entre los ritos dionisíacos) y se decidió que cada uno debía pronunciar, siguiendo

9. *Fedón*, 85 A-B.
10. *Banquete*, 175 E.
11. *Banquete*, 176 A-B.
12. *Banquete*, 176 C-D.

un orden determinado, un elogio a Eros «lo más hermoso posible».[13]

Y, así, sobre la fiesta dionisíaca se impuso la fuerza de la mesura, el orden y la inteligencia, esto es, la fuerza de Apolo.

Walter Otto se refería a este dios del modo siguiente: «Su alteza poderosa y a un tiempo espiritual ha sido representada en la forma más grandiosa y verídica por el artista [que esculpió el frontón occidental] del Templo de Zeus de Olimpia. En medio del tumulto más irrefrenado aparece de repente el dios, y su brazo extendido impone silencio».[14]

Pero Apolo, que administra el orden y la calma, no es el único vencedor y comparte su victoria con Dioniso, si bien en una posición ventajosa respecto de éste.

La mediación entre el poder de Apolo y el contrapoder de Dioniso

Sin duda, si faltara la máscara de Alcibíades el *Banquete* sería sólo un «torso», probablemente muy bello, pero torso al fin, esto es, sin cabeza.

Para que Platón pudiera decir lo que realmente quería, Dioniso era imprescindible. Tenía que irrumpir en la escena «Alcibíades, ¡no!, el mismo Dioniso». En otros términos, se requería la máscara de Alcibíades con la máscara de Dioniso.

¡Sólo *in vino veritas*!

Se necesitaba a Alcibíades exclamando: «Diré la verdad. Mira, si me lo permites». A lo que Sócrates daba una respuesta emblemática: «¡Por supuesto! Te permito decir la verdad, o mejor, ¡te ordeno decirla!».[15]

13. *Banquete*, 177 D.

14. W. Otto, *Teofanía*, cit., p. 114 (trad. cast. cit., p. 113).

Pero ésa era una «verdad» que sólo podía revelarse en estado dionisíaco. Y se trata de una revelación que ofrece una clave esencial para el mensaje que Platón pretendía transmitir.

Sin embargo, al menos en dos puntos clave, Apolo se sitúa en ventaja, además de estarlo en la estructuración de la *pars potior* del diálogo.

Eros mismo (que coincide con el filósofo) es, como sabemos, mediación sintética de los opuestos, *unidad de los contrarios*. Y precisamente los *símbolos emblemáticos de Apolo, el arco y la lira,* fueron escogidos por Heráclito como representación *de la unidad de los contrarios.*

Otto escribía: «¿No habría entre él y la lira algún misterioso parentesco? Sí, por cierto. La afinidad no se limita a la forma exterior, por la cual ambos instrumentos se han convertido para Heráclito en símbolo de la unidad de lo divergente (fr. 51). Las cuerdas de ambos están hechas de tripas de animales. Y tanto para estirar la cuerda del arco como para tañir las cuerdas de la lira, se usa muchas veces la misma palabra (*psállein*). El arco mismo suena».[16]

La otra gran ventaja, como veremos, reside en el hecho de que Platón concluye el *Banquete* con la declaración de que *el verdadero poeta trágico es también poeta cómico, es decir, el filósofo que hace de mediador y supera la poesía con la verdad.* La poesía trágica y la comedia estaban consagradas a Dioniso; la filosofía, por su parte, a Apolo.

15. *Banquete*, 214 E.

16. W. Otto, *Teofanía*, cit., p. 119 (trad. cast. cit., pp. 119-120).

Pero, a pesar de la superioridad de Apolo sobre Dioniso en la gran competición, en el *Banquete* ambos están aliados en la revelación de la naturaleza de Eros.

Otto explica aún: «No puede ser mera casualidad que Apolo y Dioniso se hayan unido. Se han atraído y buscado porque sus reinos, pese a los contrastes más profundos, en el fondo están ligados por un vínculo eterno».[17]

Creo que pocas obras de arte revelan este vínculo como lo hace el *Banquete* de Platón.

Pero vayamos a la conclusión del diálogo.

El mensaje final del Banquete *y la victoria del filósofo (Apolo) sobre los poetas trágicos y los poetas cómicos (Dioniso)*

Como algunos estudiosos han señalado, el final de los grandes diálogos suele resumir en pocas palabras el espíritu y ciertos mensajes de fondo de la misma obra.

En las últimas líneas del *Fedón*, por ejemplo, Sócrates pronuncia las siguientes palabras: «Critón, le debemos un gallo a Asclepio: dáselo, no te olvides».[18] Los antiguos sacrificaban un gallo a Asclepio, el dios de la medicina, cuando se curaban de una enfermedad. Platón resume así su mensaje: la muerte es el paso a otra vida, que es la verdadera. La vida del alma en el cuerpo se concibe como una especie de enfermedad de la que Sócrates se curaba con la muerte.

17. W. Otto, *Teofanía*, cit., p. 133 (trad. cast. cit., pp. 134-135).
18. *Fedón*, 118 A.

Al final del *Fedro*, en cambio, Platón pone en labios de Sócrates una plegaria, que es la plegaria del filósofo.[19] El filósofo es aquel que a lo largo de la obra se ha presentado como el único que busca la verdad mediante el método más apropiado, el único capaz de transmitir adecuadamente discursos sobre la verdad, y se sitúa, por lo tanto, por encima de los demás autores entregados a la construcción de discursos.

En nuestro diálogo nos presentará un final no menos eficaz y de extraordinario alcance.

Cuando Alcibíades terminó su discurso, como ya hemos recordado, llegó a casa de Agatón un grupo de juerguistas ebrios y se produjo un gran alboroto. Después, algunos se marcharon y otros se durmieron, incluido Aristodemo, que durmió largo tiempo y se despertó al despuntar el día, cuando los gallos ya cantaban. Al abrir los ojos vio que sólo tres invitados permanecían despiertos: Aristófanes, Agatón y Sócrates.

Y he aquí el intenso mensaje conclusivo de Platón: «Sócrates conversaba con ellos. Aristodemo, sin embargo, dijo no acordarse ya de los discursos, pues no los había seguido desde el principio y estaba somnoliento. Pero, lo esencial –dijo– fue que Sócrates les forzó a reconocer que *es propio del mismo hombre saber componer comedias y tragedias, y que quien es poeta trágico según las reglas del arte también lo es cómico.*

»Forzados a admitir esto sin seguirlo demasiado bien, daban cabezadas de sueño. Aristófanes se durmió el primero y luego, ya de día, Agatón».[20]

19. *Fedro*, 279 B-C.
20. *Banquete*, 223 C-D.

Se habían mantenido así, hasta el final, el poeta cómico, el poeta trágico y el filósofo. Este último, como hemos leído, obligaba a los dos primeros a admitir que el verdadero poeta, poseedor del arte de poetizar es, al mismo tiempo, cómico y trágico. Ello significa que el *verdadero poeta es el filósofo, y que el auténtico arte es el arte de la verdad, que, en cuanto tal, engloba lo trágico y lo cómico, y los sabe expresar de manera adecuada.*

La «firma de autor» como conclusión del Banquete

Advirtamos cómo, en el pasaje arriba citado, se pone de manifiesto que Aristófanes y Agatón, lejos de seguir el discurso de Sócrates con convicción, eran *forzados a admitir lo que éste decía.*

Ello significa, naturalmente, que ni Aristófanes era capaz de componer tragedias ni Agatón de escribir comedias. Platón, en cambio, tenía la seguridad de poseer aquella sabiduría que, basándose en la verdad, podía expresarse en la dimensión de lo cómico y lo trágico (pensemos en la comicidad del *Eutidemo* y el *Protágoras* y de muchas escenas del *Banquete*, o en el carácter trágico del *Critón*, el *Gorgias* y el *Fedón*).

Estaba convencido de que el verdadero arte era el que él llevaba a cabo, es decir, *el arte de la poesía filosófica fundada sobre la verdad.*

Ésta es *la firma de autor* que Platón extiende de forma magnífica al final de su obra maestra, la cual refleja, quizá mejor que cualquiera de sus escritos, la verdad de su aserción.

Hay un detalle esencial que el filósofo no percibía, pero que nosotros, en cambio, podemos comprender muy bien.

Platón superó realmente, «legitimándolos» con su arte filosófico basado en la búsqueda de lo verdadero, tanto al poeta cómico como al trágico. Pudo hacerlo no sólo porque era un grandísimo filósofo, sino también por sus extraordinarias habilidades artísticas, que lo convierten en un *unicum* en la historia de la cultura occidental. Fue capaz de adoptar todas las máscaras a medida que las necesitaba, con sus superaciones estructurales, para expresar los mensajes legitimados por su filosofía, como muestra de forma insuperable el juego de las máscaras, que hemos intentado revivir junto a él.

Creemos que la hermosa sentencia de Nietzsche según la cual: «Todo lo que es profundo ama la máscara», no encontraría confirmación más significativa y modo mejor de ejemplarizarla que esta obra maestra, en la que Platón festeja, desvelando la naturaleza de Eros y sus efectos, la gran victoria de Sócrates en liza con los poetas, y celebra, por lo tanto, la gran fiesta del filósofo, con el espléndido juego de las «máscaras que pasan».

El *Banquete* se reconoce comúnmente como una obra maestra. Y, como algunos han observado con justicia, no debe considerarse sólo una obra maestra de Platón y de la literatura griega, sino de la literatura universal. [...] Pero, precisamente por su grandeza, no resulta fácil de entender.

Es cierto que, dada su extraordinaria riqueza, sea cual sea el punto de vista desde el que sea leído o interpretado, ofrece un caudal inagotable. Sin embargo, su adecuada comprensión exige al lector a un mismo tiempo sensibilidad artística, inteligencia y preparación filosófica. Quizás en ningún otro diálogo Platón combinó su arte poético con su pensamiento filosófico de manera tan perfecta. Supo fundir el arte trágico con el cómico para expresar de este modo un maravilloso mensaje sobre el Eros filosófico, y lo hizo con tal habilidad que logró la conquista de las más altas cimas poéticas y filosóficas. Por ello, en las páginas que siguen, he intentado hacer comprensible tanto el arte como el pensamiento filosófico contenidos en el *Banquete*. La temática del Eros en Platón es a menudo malentendida, ya que se olvida su inseparable conexión con la problemática dialéctica y metafísica. Eros, para Platón, es «filósofo» por excelencia: el logos humano no puede avanzar sin la pasión que lo estimula, lo impulsa siempre más allá y lo sustenta estructuralmente. Eros es la otra cara de la dialéctica.

Giovanni Reale
(fragmentos del prefacio)



Herder
www.herdereditorial.com